L'EDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE

DECEMBRE 1982
n° 293

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

T.V.A. incluse 4 %		
TARIF au 1er juillet 1982	FRANCE Régime intérieur et assimilé	ETRANGER
Abonnement SIMPLE (10 numéros par an)	100 F	120 F
Abonnement COUPLE (× 5 iconographies)	125 F	145 F
Fascicule baccalauréat (sortie novembre 1982)	30 F	40 F

Abonnement de soutien (comprenant l'iconographie plus cahier d'analyses) : T.T.C. **200 F**

Souscription par chèque bancaire ou par virement au **C.C.P. n° 990 469 C PARIS.**

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à "L'E.M." dans la quinzaine suivant son échéance.

A tout envoi par avion s'ajoute à ces tarifs d'abonnement une surtaxe aérienne variable selon les destinations. Nous consulter.

Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de : 6 F.

Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.

Les manuscrits ne sont pas rendus.

Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro T.V.A. incluse :

23, rue Bénard, 75014 PARIS et librairies spécialisées.

Education Musicale (seule) .... **12 F**

Education Musicale et Supplément Iconographique .... **15 F**

Joindre 5,80 F en timbres pour expédition par poste France et outre mer

Coordination : Simone MUSSON - Jean MAILLARD, 23, rue Bénard, 75014 Paris répondront à toute correspondance concernant (rapports, articles, demande de renseignements professionnels et pédagogiques). (Joindre un timbre pour la réponse).

Directeur de la Publication : Charles NEGIAR - 23, rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : 543.38.20

DEPOT LEGAL : 4e TRIMESTRE 1982

Imprimeries Charles NEGIAR - 170, rue des Trois-Tilleuls, Z.I., 77005 VAUX-LE-PENIL - N° Imprimeur : Y997

NOTRE SUPPLEMENT ICONOGRAPHIQUE[1]

Le rôle de la direction musicale, qu'il s'agisse du maître de chapelle, puis de celui plus spécialisé de chef des chœurs, a vu son importance s'accroître depuis le Moyen Age ; l'origine de la fonction est religieuse : au début la chapelle est un groupe de chanteurs parfois soutenu par des instrumentistes ; la naissance officielle de la chapelle remonte au Concile de Laodicée (341) ; la première schola cantorum date du pontifica de Sylvestre 1er, mais est véritablement organisée par Grégoire le Grand (590-604).

Longtemps les instruments utilisés dans la chapelle ont pour tâche essentielle de soutenir, de doubler les voix humaines.

A la fin du XIVe siècle, chaque église importante, chaque cathédrale entretient une maîtrise, complétée au XVe siècle par l'adjonction de chœurs d'enfants ; ces chapelles sont organisées sur le modèle de la chapelle Pontificale (celle des papes d'Avignon et plus tard à Rome, la Chapelle Sixtine) ; les grands seigneurs tiennent aussi à posséder une chapelle : celle des ducs de Savoie compte 23 chanteurs et 2 organistes ; les ducs de Bourgogne, les Médicis, les Sforza, les ducs d'Este entretiennent également des chapelles, imités en cela par nombre de princes et de dignitaires écclésiastiques.

En France, la chapelle Royale de François 1er comporte une chapelle de plain-chant (10 chanteurs), une chapelle de musique dirigée par un maître ecclésiastique et un sous-maître ayant sous leurs ordres 20 chantres ainsi qu'un orchestre réunissant des instruments à cordes, à vent et des clavecins chargés de la basse continue pour marquer le rythme, mais cet ensemble instrumental reste destiné à suivre, à souligner uniquement la ligne mélodique confiée aux voix.

La Chapelle suit la Cour dans ses déplacements : elle fait partie de la Maison Civile ; il en est de même pour les Chapelles, entretenues par de riches seigneurs laïques ou ecclésiastiques qui y trouvent une façon d'augmenter leur prestige.

Avec Lully, l'importance de la Chapelle s'accroît encore : la Chapelle de Louis XIV compte 78 chanteurs auxquels Lully ajoute des voix de femmes), 12 instruments à cordes (violons, altos, violoncelles, théorbes), une dizaine de bois (flûtes, bassons) auxquels viennent s'ajouter, à l'occasion, trompettes, tambours, guitares, castagnettes..., la basse continue restant confiée au clavecin.

La complexité croissante de l'orchestre explique l'importance prise par la direction longtemps, c'est un des éxécutants qui dirige à la fois chanteurs et musiciens, coordonnant l'attaque musicale en marquant le rythme, soit au moyen de l'archet du violon, soit par la base chiffrée. Mais le nombre des instrumentistes, comme celui des chanteurs, rend la tâche difficile : il faudra bientôt 4 sous-maîtres pour assurer le travail d'étude, puis de direction de cet ensemble, d'autant que le goût musical évolue : aux messes en musique, on préfère souvent l'exécution de motets à plusieurs voix ou à plusieurs chœurs : le motet, à l'origine, est une œuvre religieuse exécutée "a capella" (Palestrina), mais il devient rapidement avec Monteverdi, une œuvre concertante à plusieurs chœurs ; une autre forme musicale "l'oratorio" fair appel également à la participation des chœurs. Le public reste très attaché à la musique vocale : témoin cette opinion d'un amateur de musique du temps :

"Le plus beau chant, quand il n'est qu'instrumental, devient froid puis ennuyeux, puisqu'il n'exprime rien : c'est un bel habit séparé du corps et pendu à une cheville".

C'est ainsi que le maître des chœurs devient à cette époque un personnage important ; celui qui est représenté ici appartient probablement à la chapelle d'un des grands seigneurs mécènes, nombreux en Allemagne ; ce directeur des chœurs se présente avec autorité, assurance ; élégamment vêtu, à la mode du début du XVIIe siècle, (fin du règne de Louis XIV, ou début de la Régence en France) ; il tient dans une main un rouleau de papier, probablement de la musique ; de l'autre il brandit un bâton qui lui sert à diriger les exécutants : le bâton est un insigne de commandement (c'est le cas du bâton de maréchal). Rappelons la mort de Lully, blessé au pied par son bâton de direction, et dont la plaie infectée déclencha une septicémie ; ce n'est qu'au début du XIXe siècle que l'usage de la baguette se répandit. Ce Music-Director proclame l'excellence de son Art qui, dit-il, réjouit le corps, élève l'âme et subsistera éternellement. A côté du Music-Director, sur un meuble, figure une partition qu'il consulte en dirigeant ; un autre feuillet porte l'indication "Motet", forme musicale en vogue à cette époque, ainsi que nous l'avons dit. Bien des musiciens célèbres animent à cette époque la vie musicale dans les cours princiers : rappelons brièvement J.S. Bach protégé de Léopold d'Anhalt, puis Cantor à Leipzig ; Haydn et le Prince Esterhazy ; Haendel à la cour de l'Electeur George de Hanovre avant de passer au service de la Reine Anne d'Angleterre.

C'est au XVIIIe siècle que la musique purement orchestrale commence à conquérir la faveur du public avec en France Philidor, créateur du Concert Spirituel et, en Allemagne l'Ecole de Mannheim.

E. PERSONNE

1. *Réservé aux abonnés à l'édition couplée L'Education Musicale, "Suplément iconographique". Ce supplément paraît cinq fois par an : octobre, décembre, février, avril, juillet.*

Cliché B. Violet

L'EDUCATION MUSICALE

39e Année - No 293 DECEMBRE 1982

SOMMAIRE

Notre Directeur pédagogique

André MUSSON

est décédé le 17 Novembre 1982 à Gourdon (Lot)

Nous lui consacrerons un hommage dans notre numéro de janvier 1983

No Commission paritaire : 58972 No ISSN 0013-1415

AARON COPLAND

Billy the Kid

par
O. CORBIOT

Billy the Kid est un ballet en un acte dont le musicien américain A. Copland a écrit la musique et E. Loring a imaginé le sujet à la demande de L. Kirstein pour l'American Ballet Caravan. La première en fut donnée par cette même compagnie à l'Opéra de Chicago le 16 octobre 1938 avec dans les rôles principaux Loring (Billy), Marie-Jeanne (la mère). Les autres personnages de ce spectacle sont : la "sweet-heart" de Billy, le sheriff Pat Garrett et Alias. Cette oeuvre fut reprise par le Ballet Théâtre de Lucia Chase.

Partition de la suite de ballet n° 16 725 Boozey and Hawkes (London), 94 pages.

Enregistrements :

1/ Philharmonique de Londres, dir. A. Dorati
2/ Philadelphie Orch., dir. E. Ormandy, L.S.B. 4018.
3/ N.Y. Phil., dir. Stokowsky (Columbia M.L. 2167, 1951).
4/ Orch. Philh. de N.Y., dir. L. Bernstein C.B.S. 76 869.
London Symphony Orch. A. Copland conducts C.B.S. 72.886-42.
5/ Symph. Orchestra, dir. L. Bernstein - L.M. 1031 - RCA.

Bibliographie :

A. Berger - A.C. (Buchet Chastel, Paris, 1962).

A. Copland Our new music (in 8°, N.Y. Whittlesey, 1941).

A. Gauthier La musique américaine (Paris, P.U.F.).

A. Maurois Histoire des États-Unis (Paris).

Musical Quarterly Ed. Schirmer (N.Y., Janvier 1951)

Music and imagination (1953), Cambridge Mass. Harvard U. Press.

L'auteur de ce livre est le compositeur lui-même. Il note à la page 109 : "C'est une satisfaction de savoir que dans la composition d'un ballet comme Billy the Kid j'avais touché le fond de ma nature musicale, pour les autres et moi-même, ce dont nous avions besoin, pour les grandes oeuvres".

L'orchestration :

C'est un orchestre de type classique avec les bois par deux, flûtes, hautbois, clarinettes, bassons, 4 cors en Fa, 3 tr. en Si bémol, 3 trombones, 1 tuba, 3 timbales avec une percussion variée, grosse caisse, cymbales, timbales, wood-block, flageolet, grelots, calebasse, glockenspiel, fouet et tambour à timbre ; c'est la version éditée en 1941.

En ce qui concerne la suite d'orchestre, l'oeuvre dure une vingtaine de minutes mais la musique de ballet beaucoup plus importante comprend onze épisodes.

L'histoire même des États-Unis a donné lieu à l'argument du ballet. Différents hommes s'illustrèrent en bien comme en mal : il y eut beaucoup d'affaires de brigandage engendrées, au lendemain de la guerre civile, selon A. Maurois, par le désordre monétaire, et les folies de la reconstruction. D. Crockett rendait la justice avant d'avoir étudié les lois. Les pionniers vivaient sur la "frontier" c'est-à-dire sur une bande de terre qui marquait une sorte de limite au déferlement de la population. Le cow-boy était à la conquête de cette frontière, avec ses bottes, son lasso, en compagnie de sa sweet-heart jetant au cavalier un regard de braise. Voilà comment il faut imaginer, ce bandit d'honneur surnommé the Kid, allant de corrall en corrall et volant des troupeaux. Il n'y a qu'à regarder les vieux films pour imaginer la scène du sheriff qui fait respecter la loi, avec les poursuites, les colts, les coups de feu, avec trucages des séquences tournées au Texas, en Arizona sur la frontière mexicaine près de Tucson ou de Tomstone où mourut cet autre bandit F. Mc Laury.

A. Copland, en tant que fils d'émigré a pu s'intéresser à ces épisodes de l'histoire des U.S.A., à la country music, à la vie de l'un des plus illustres présidents, A. Lincoln, à la population de la région des Appalaches ...

Biographie :

A. Copland est un des derniers fils du XIXème siècle : né le 14 novembre 1900 à Brooklyn (État de New-York), il a fait ses études avec R. Goldmark en harmonie. Son frère aîné était violoniste, sa soeur lui donna le goût du piano. La plus grande partie des années d'étude de Copland s'est dérou-

lée en France, à Paris et à Fontainebleau, pour le piano avec R. Vines, pour l'orchestre et la composition avec Paul Vidal et Nadia Boulanger décédée le 22 octobre 1979. A. Copland l'a connue alors qu'elle avait 33 ans. Il reconnaît à cet éminent professeur deux qualités. L'une est son amour de la musique "consuming" et l'autre sa capacité à inspirer à un élève, sa confiance en lui pour la création de ses propres oeuvres. Il faut ajouter à ceci une connaissance encyclopédique de chaque phrase de musique (passée ou présente) et une perspicacité étonnante. A. Copland fut son premier "poussin" américain ; il quitta la France en 1924. Rentré aux U.S.A. il paraît plus intéressé par la musique symphonique que par celle d'opéras. Ses deux premiers ouvrages lyriques sont **"Le Pays du Tendre"** et **"The second Hurricane"** où il est question d'un dramatique sauvetage pendant une inondation. Parmi ses oeuvres pour solistes et orchestre il faut citer le concerto pour piano[1] de 1926 où l'auteur utilise les procédés rythmiques du jazz, interprété par N. Lee en 1971 et le concerto pour clarinette (1947-1948) dédié à Benny Goodman.

Le besoin de composer est inhérent à la personnalité de Copland. Il l'a écrit dans "Our new music" : "Que semble-t-il absolument de plus nécessaire que de composer au point que chaque activité quotidienne paraisse par comparaison de moindre importance".

Comme Strawinsky et D. Milhaud et d'autres musiciens qui les ont précédés, l'auteur de Billy the Kid utilise le folklore, notamment celui du Mexique, les airs cow-boy, l'hymnodie de la Nouvelle-Angleterre. Il essaie avant tout d'exprimer ses sentiments devant les grands espaces, la prairie, les déserts arides. C'est Ch. Ives et Virgil Thomson qui ont précédé Copland dans ce domaine. N'oublions pas que, lorsque Dvorak est mort, ce musicien natif de Brooklyn, comme Gershwin, n'était qu'un petit enfant. Il avait une dizaine d'années lorsque G. Mahler quittait ce monde.
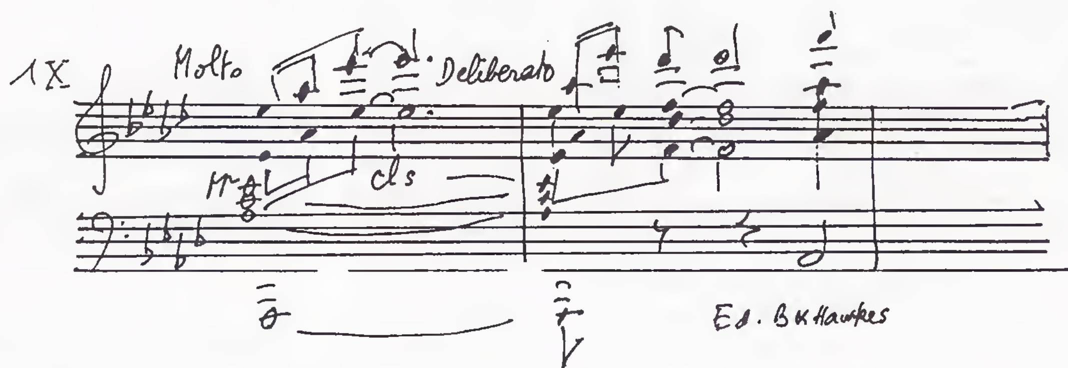
La sensibilité de Copland est à l'aise dans les adagios qui campent un paysage du Kansas ou, destinés à une musique de théâtre ou de film, suggèrent l'ambiance d'une ville américaine.

L'École Musicale des U.S.A. a sa dette vis-à-vis de Copland qui fut pendant deux ans professeur de Composition à Tanglewood. Il eut comme élève Is. Citkowitz, né en Russie, qui se consacra à la musique de chambre, P. Bowles (1911), Shapero (1920) et a influencé David Diamond (1915).

La musique de leur guide est, selon W. Mellers, nourrie de cette ambiance propre aux grandes cités industrielles "où les hommes travaillent comme des abeilles dans une ruche mais ne peuvent échapper à leur solitude". A propos de la sonate pour piano W. Mellers souligne l'extrême lenteur avec laquelle le morceau se développe même lorsque le rythme de la phrase est rapide : "Il faut une longue succession de permutations des éléments de base initiaux avant que la musique ne progresse de façon sensible".

Dans le domaine du cinéma, il y a la musique de **"L'Héritière"** (1949) d'après l'oeuvre d'Henry James, où l'on trouve une citation de **"Plaisir d'amour"**, au générique ; celle de **"Our town"** de Sam Wood "Notre petite ville" dont la partition est sensible et pittoresque.

La troisième symphonie date de 1944-1946. Elle comprend dans son dernier mouvement une fanfare qui débute par une triade empruntant ses éléments à celle intitulée :



"Fanfare pour l'homme du commun". C'est la plus célèbre des trois Symphonies que Copland a composées. Elle obtint le prix du Cercle des critiques. On y trouve l'expression d'un regret nostalgique un peu semblable à celui exprimé dans la sixième Symphonie de G. Mahler. **"The quiet city"** pour trompette ou cor anglais et orchestre à cordes est un ouvrage non négligeable où l'instrument à vent trouve des sonorités émouvantes. La trompette y est utilisée avec ingéniosité. La phrase initiale est écrite en style déclamatoire issu, selon A. Berger, du chant de la synagogue, lié au sujet de la pièce de théâtre pour laquelle cette partition avait été composée ; il s'agissait de **"La cité tranquille"** d'Irwin Shaw. Il faut rappeler que le père de Copland était un israëlite d'origine russe et le

véritable nom de ce dernier était Kaplan. Parmi les ouvrages de ces vingt dernières années, le public américain et européen fait la connaissance d'oeuvres telles que : **"Connotations** (1962), **Music for a Gret City** (1964), **Inscape** (1967)".

En 1960, Copland voyage en U.R.S.S. et en 1964 il reçoit la médaille présidentielle de la Liberté.

Si sa **première Symphonie pour orgues** et orchestre lui avait apporté un peu de notoriété, il faut constater que son ouvrage "A portrait of Lincoln", écrit pendant la seconde guerre mondiale connut "une prospérité" quant à sa diffusion discographique.

Roy Harris et Elwel (1898) écrivirent des oeuvres en s'inspirant des discours d'A. Lincoln. Ch. Ives avait déjà traité ce sujet aussi nationaliste qu'historique avec **"The great Lincoln"**.

Citons également d'Aaron Copland quelques oeuvres de musique de chambre comme le trio Vitebsk et le nonet pour cordes. Ses oeuvres ignorées en France : **"Statements"** (Exposés) plus sec en sonorité et plus maigre à la lecture. **"L'ouverture de plein air** (1938) écrite spécialement pour la "High school of music and art" a été arrangée pour fanfare.

La technique dodécaphonique ne l'a que très peu intéressé parce que la formation qu'il avait reçue l'éloignait sans doute du courant de l'École Viennoise du XXème siècle. **"Le Printemps des Monts Appalaches"** est un ballet qui montrait des femmes de pionniers représentant la Foi dans la Terre promise. L'argument de cette chorégraphie mise en musique par A. Copland avait une valeur de symbole.

La première musique de ballet de Copland fut celle de **"Grohg"** datant de 1925 et inspirée d'une histoire lugubre, dans la ligne du film allemand **"Nosferatu"** et dont on retrouvera un extrait dans la symphonie de danses. Les oeuvres chorégraphiées du musicien américain constituent une part importante de sa production (cf. Éducation Musicale, numéro 106 Mars 1964, numéro 170 Juillet 1970)[2].

Les Ballets Russes de Monte-Carlo (saison 1942-1943) commandent au chorégraphe Agnès de Mille une oeuvre "western" et sous-titrée **"A la recherche du ranch brûlé"** ; ce spectacle fut produit aux États-Unis pendant la seconde guerre mondiale. Le problème féminin du mariage concernait l'argument de **"Rodéo"** : "Comment trouver un homme à son goût pour l'épouser ?". Il s'agissait de l'organisation de la fête du samedi soir dans les ranchs les plus éloignés.

D'autres musiques de ballet écrites par Copland furent généralement bien accueillies. **"Dance panels"**, ouvrage composé de 7 sections fut donné en création mondiale à Munich en 1963. Quant à **"El salon Mexico"**, c'est une sorte de carnet de route musical conçu lors d'un voyage au Mexique en automne 1932. Cette composition a été chorégraphiée par M. Béjart dans les années 1950 sous le titre de "Chapeaux". Elle fut inspirée par une célèbre salle de danse à Mexico. L'influence du **"Boeuf sur le toit"** s'y fait sentir à cause du langage musical utilisé à cette époque et des déformations de thèmes folkloriques américains tels que "Paolo Verde (El)", chanson qui retint l'attention de l'auteur.

Il y a aussi **"The pied piper"** autre chorégraphie, celle-ci de J. Robbins, d'après le **"Concerto de clarinette"** (1951) composé pour Benny Goodman. Au cours des années 1940, A. Copland avait voyagé dans les pays d'Amérique latine et s'intéressait, comme beaucoup d'autres compositeurs, au Jazz.

Dès 1929 on louait chez Copland "la qualité distinctive du dépouillement, de la nervosité, du style musical aiguisé par le souffle grandiose de l'inspiration" (Paul Rosenfeld. Une heure avec la musique américaine).

A. Copland est également l'auteur d'un quatuor à cordes avec piano, commandé en 1950 par la Fondation Elizabeth Sprague Coolidge. Il a harmonisé de vieux chants américains, à la même époque et consacré une partie de ses activités à l'écriture pianistique en ce qui concerne quatre blues. En

tant que musicographe, il a écrit quantité d'articles pour le Musical Quarterly. Sa musique se reconnaît aux deux styles qu'il utilise, l'un "avec des arêtes vives" précis, hautement concentré, et l'autre fonctionnel "expansif et relâché" qui fait appel à une plus large audience. Si l'on connaît en France la musique de Copland c'est grâce à quelques concerts de piano en 1967 à Paris et aux enregistrements.

BILLY THE KID

C'était un hors-la-loi, de son vrai nom W.H. Bonney. Il est né le 23 novembre 1859 et meurt, il y a un siècle, à 22 ans. On le voit successivement dans le Colorado et dans le Kansas. Il aurait commis, croit-on, un crime vers 1871 alors qu'il s'en prenait à l'homme qui avait insulté sa mère. En 1880, un ami de Billy the Kid, Pat Garrett, devint sheriff et fit tout pour évincer la bande du hors-la-loi. Au cours d'un combat au fusil le bandit d'honneur s'évada de l'endroit où il avait été capturé, à Fort Sumner. Mais quelques jours plus tard il fut repris avec trois de ses compagnons. En avril 1881 après avoir tiré sur l'un de ses gardiens, Billy fut finalement rattrapé et condamné à mort au mois de juillet de la même année. Son corps fut ligoté avec des fils de fer. Telle est l'histoire du bandit ; une légende romantique s'est attachée autour de son nom, à cause de sa bravoure (?) Enfin une célébrité post-mortem est liée à cette destinée, de celui qui s'était illustré dans le sud-ouest des États-Unis, pour avoir accepté le commandement de l'une des factions. C'était un malfaiteur auteur de vols de bétail, et les danses mexicaines et américaines qui le célèbrent dans le ballet de Copland, sont utilisées pour baigner l'oeuvre dans une ambiance adéquate. Les différents épisodes du ballet sont développés à partir de cette biographie. Nous y trouvons : **La grande prairie**, La rue (Laredo) à la ville de la "frontier". **Laredo** est dans le titre de la chanson, **Le désert, Jeu de cartes dans la nuit, Bataille à coups de fusil, La prison, Célébration, Le désert** et final **"dans la grande prairie"**.

D'abord on voit Pat Garrett qui danse au lever du soleil dans les faisceaux lumineux oranges qui éclairent la scène du théâtre représentant une grande étendue avec des cactus. On voit, dans une rue ensoleillée, accompagné d'une chanson "western", un groupe de Mexicains coiffés à leur manière, et se pavanant. Ensuite ce sont les femmes de pionniers, habillées en costume de ville, avec des bonnets bien ajustés, leurs bras pliés comme pour porter d'invisibles fardeaux. Des cow-boys conduisent à travers la scène des chevaux imaginaires, en les éperonnant. Trois danseuses surgissent dans la partie centrale et nous assistons à un court rodéo. Des Mexicaines entrent à leur tour et la rue finit par grouiller d'une foule de danseurs actifs. Puis la musique se calme : un hautbois joue et l'on assiste à l'entrée de Billy the Kid, grand, habillé d'une sorte de blouse et coiffé d'un chapeau de paille mexicain. Par la danse, le spectateur comprend que celui qui tient le rôle de Billy est passé de l'âge d'adolescent à celui d'homme. C'est alors qu'un événement, important pour la suite de l'action, intervient. Une querelle éclate entre un Mexicain et un cow-boy habillé de rouge. Ils se battent dans un mouvement lent. La musique accompagne leurs coups avec un rythme freiné. Le combat devient plus sérieux. La foule qui y assiste recule. Le jeu d'une trompette accompagne la scène. Le hors-la-loi arrive avec Marie-Jeanne, sa mère, et se tient au bord de la foule. C'est au moment même où ils se joignent au groupe que le Mexicain tire un coup de fusil. Marchant vers la foule, l'homme en rouge se retourne rapidement pour se défendre. Le Mexicain fait feu, manque Billy the Kid et blesse à mort sa mère. Elle tombe à ses côtés. Il l'étreint dans ses bras et celle-ci glissant lentement vers le sol meurt. Horreur de la foule. Alors le Kid sort de son désarroi, empoigne un couteau, se jette sur le Mexicain et le tue pour venger sa mère insultée avant d'avoir été abattue.

La scène suivante représente un désert. Des projecteurs éclairent un groupe de personnages autour d'un feu de camp. Il fait nuit. Billy et Garrett jouent aux cartes. Ils sont encore amis. La musique reste douce, mélancolique avec quelques interventions de trompette, dans un mouvement modéré. Si A. Copland utilise cet instrument à vent, c'est parce qu'il est un instrument de plein air et qu'il évoque bien l'espace. Le Kid bat les cartes et les distribue. Entourés de deux cow-girls et d'un homme qui se sont rapprochés, Garrett et son ami finissent par se quereller car Billy the Kid profite d'un instant de distraction de Pat Garrett pour tricher. Billy proteste de son innocence et son ami, fâché, s'en va à cheval, se perdant dans la nuit sombre. C'est ensuite la scène des fusils où les tambours et percussions font du tapage.

Pat Garrett revient à la charge avec ses gens à la poursuite de son ancien ami. Celui-ci, en tant que sheriff, tire sur Billy et parvient à le capturer. Le hors-la-loi est finalement conduit en prison. C'est une scène où Billy est tenu en respect et gardé en prison mais finalement réussit à échapper à la vigilance de son gardien. On célèbre la capture de Billy the Kid qui, s'étant enfui, galope à travers le désert à la recherche d'un troupeau à prendre. Puis Billy s'endort et fait un rêve. Il y a un "pas de deux" avec la "sweet-heart" et le bandit. Tiré de son sommeil, il se tient sur ses gardes et flaire la présence de Patt Garrett, conduit par Alias, qui recherche Billy. Il fait nuit noire. Ceux qui poursuivent le hors-la-loi retiennent leur souffle. Billy a peur, sa voix tremble. Il attend et rit pour se rassurer. Il s'arrête, allume une allumette pour sa cigarette qui éclairant son visage trahit sa présence. Le sheriff a reconnu son ancien ami, fait feu. Billy tombe. Les femmes mexicaines en robes longues s'approchent. On entend une sorte de marche

macabre. L'épilogue montre un coucher de soleil tandis que Patt Garrett, conduisant une bande de pionniers, marche vers le "far-west".

La Partition :

La suite d'orchestre du ballet est introduite par un **Lento Maestoso** (noire = 54), (1). Tout ce début a un caractère presque religieux. La grande prairie est présentée à l'aide de plusieurs thèmes d'abord aux bois accompagnés par le piano doublé par les contrebasses. En mode de Ré, la flûte dessine une mélodie, cantabile. Celle-ci est bientôt relayée par le hautbois et le piccolo (2). Un autre thème (3) intervient doublé par les bassons.

(I a). C'est le **Moderato** (blanche = 100) qui précède, avec le piccolo et le tin-whistle, l'exposé de la chanson "Les rues de Larédo" en La bémol, avec un caractère nonchalant et sur des tenues de cordes. La chanson alterne (4) en Fa majeur avec le thème du moderato ce qui, curieusement, donne un effet polytonal ; le mouvement s'accélère avec une modulation en Do majeur avec, en contrepoint, des appogiatures aux cordes et à contretemps. A la mesure 120 le rythme se déhanche avec une combinaison, en staccato, de huit noires réparties en 3, 3, 2 sur deux mesures à C barré. Cette section est reprise en Ré bémol avec quelques échos. On notera des déplacements de rythmes de 129 à 134.

BILLY THE KID
Aaron Copland
Ballet Suite

Introduction = The Open Prairie
Lento Maestoso ♩= 54

(1) hautbois
p
2 clarinettes

flûte 13 (2) p cantabile 14

1 hautbois + basson
mp
Ed. Boosey and Hawkes

(3)
2 hautbois
cresc. poco a poco

Scene Ia Moderato ♩ = 100

60 stacc. 61 62

nonchalamment

Street in a Frontier town

63 64

Ed. Boosey & Hawkes

64 65

(4) Les Rues de Laredo

95 96

98

198 199 200

(5)

The old Chisholm Trail

(♩ = 138)

f pizz

Ed. Boosey & Hawkes

Solo

Picc + Clar 1° solo

S-Bells

(6)

piano

La **troisième section** introduit sur dix mesures avec le tutti d'orchestre (marcato) l'utilisation de "The old Chisholm Trail" danse du XIXème siècle concernant une piste[3] de pionniers (5). Ce thème basé sur une échelle tétratonique (Do Si bémol Sol Fa) est énoncé aux cordes et accompagné par les cuivres, avec quelques ponctuations de woodblock. Le thème de Chisholm Trail est repris par le tutti. On y remarquera deux trombones, legato cantabile qui énonce en triolets un autre air cowboy. En Ré majeur, la trompette con sordino relaye avec les deux hautbois, le quintette à cordes. Il y a là un effet comique dû à un frottement d'un Fa contre un Fa dièse. Une mélodie alerte (6) s'enchaîne, en La majeur, avec des grelots (sleighbells), puis à la mesure 216 les alti et violoncelles doublés par les cors et les trombones exposent un petit motif syncopé sur une pédale de Ré.

La **quatrième section** (7) est le "pas de deux" avec la sweet-heart en tonalité de Si bémol majeur avec de nouveaux effets de polyrythmie. La chanson exploitée ici est : "Come wrangle yer broncho an' saddle him quick" traduisez "venez vous quereller à cheval et montez rapidement en selle"

Dans cette partie de l'oeuvre, on peut considérer à juste raison que Copland articule la chanson librement sur une mesure à 5/8. Primitivement à 3/4, sa scansion métrique 12.345 ne concorde pas avec l'accompagnement aux cuivres et aux percussions. Rappelons que Copland utilise fréquemment des mélodies en les déformant comme il l'a fait dans sa "short symphony" dite courte, la seconde de 1932 où l'on trouve l'air allemand extrait du film "Le congrès s'amuse". D'autre part, on remarque l'utilisation d'un départ à -20- pour aboutir à un forte amené par un crescendo d'intensité sans accélération de tempo, ce qui est, selon V. Thomson, propre à la musique américaine de cette époque. A la mesure 249 il y a une modulation en mode de Sol, avec la nuance F (8) et des alternances de mesures à 4 et 5 croches.

Après **"Come wrangle"** c'est à la mesure 270, sur une échelle pentatonique une de ces autres chansons cow-boy désignant ici un cheval surnommé "Old paint". Le thème (9) aux cordes est repris à la mesure 281 par un solo de hautbois. C'est la deuxième phrase de la chanson sur un accompagnement de septièmes mineures intervalle que Copland affectionne particulièrement.

(7) "Pas de deux de la bien aimée"
solo
Trompette
mf + Cors
Cowboy tune
Edition Boozey and H.

Si l'on y trouve également des quartes, cela ne peut être dû au fait qu'il y a des résidus d'échelles pentatoniques. Avec la participation du glockenspiel, "Old paint" devient, à la mesure 299, un ostinato d'abord aux cordes, puis aux bois, à nouveau aux cordes accompagnées par le piano. Alors que le thème est en Sol, l'accompagnement y est le plus souvent en Mi modal avec un décalage d'un temps en syncope. Les trompettes interviennent au cours

(8) Old paint
modo ordinario

arco
legato
(9)
Ed. Boozey and Hawkes

de cet épisode. Après cet exposé de la deuxième partie de la chanson six mesures servent d'interlude dans un "meno mosso" très proche de la manière d'I. Strawinsky avec un saut de neuvième mineure. Une sorte de pastorale lente est batie sur un duo de six autres mesures, hautbois et basson sur une courte tenue de violoncelles et de contrebasse.

Le **Molto Moderato** qui succède est "The card game at night" avec un changement de mesure à 12/8 dans le ton majeur de La bémol. C'est une scène nocturne avec des nuances pianissimi. Un thème (10) simple et chantant pentatonique est présenté à la flûte. Les cordes sont en sourdine. La mélodie est distribuée, cantabile, soit aux violons et aux alti, soit à la trompette en soliste et expressive. Nous remarquons dans l'accompagnement des harmoniques de harpe et surtout l'absence de contrebasses afin d'alléger les cordes. Après trois mesures de transition sur un Do"3" Do "4" et Do "5" tenus avec une puissante dynamique, la scène de la "bataille au fusil" commence Allegro (noire = 144). A 402 timbales, grosse caisse, piano et trompettes donnent l'effet de violence imposé par le caractère de l'argument. Les instruments, percussions, caisse claire et vent, imitent les coups de fusil. L. Mozart avait bien introduit dans une sinfonia di caccia, un fusil de chasse ! Citons également l'air célèbre des Hugenots de Meyerbeer chanté par un soldat : "Pif, Paf, Pouf ..." datant de 1836. La tierce initiale Fa, La sera utilisée par la suite sur un motif distribué aux xylophones, piano et vents. C'est un ensemble assez curieux, original pouvant éventuellement servir d'appui sonore à quelques scènes de western. Le motif de tierces est accompagné deux mesures plus loin par une batterie sèche de doubles croches. Les soixante-douze mesures reprennent six fois le motif de tierces qui alterne avec un autre dessin très marqué présenté aux cordes.

Le **thème** 11 est présenté à la mesure 478 avec l'Allegro (noire = 180) où l'on reconnaît une marche à caractère polytonal. La basse est en Do dièse et le thème de la "Macabre dance" est en Sol au début pour aboutir rapidement sur la tonique du ton de Do ce qui donne un grand élan à cet épisode. L'accompagnement se fait avec des triolets aux

seconds violons. A la mesure 499, brusque changement d'atmosphère. Le piano et la harpe donnent un clinquant à l'orchestration de l'harmonie qui soutient le thème staccato d'abord puis à la trompette "senza sordino", des piccolos venant s'ajouter à la mesure 555. La conclusion de cette section se fait au tutti d'orchestre aboutissant sur neuf accords dissonants et reprenant la polytonalité Do dièse, La bémol. Dans cette célébration faite de sonorités brillantes, Copland emploie avec abondance la caisse claire, les cymbales et la grosse caisse.

La huitième section de cette suite retrouve le caractère calme du début " La grande prairie" (noire = 60). C'est le lento moderato. L'auteur de "Appalachian spring"[4] utilise aux cordes une triade (deux noires, blanche) (12) molto espressivo tandis que le solo de violon présente une répétition de triples croches à caractère - quasi trémolando - déclamatoire. Dans la version il y a quelques mesures de clarinettes en plus. La présentation de (12) accompagnée de quelques modulations aux tons éloignés, en particulier avec un Fa bécarre (tierce majeure sur Ré bémol), revient en Sol

(12) mode de sol
Lento moderato — V. solo — tremolando
cordes mf
senza sordino
Ed. Boosey Hawkes

majeur sur trois accords parfaits. Au lento maestoso initial les cors d'harmonie exposent le thème (3) avec clarinettes et bassons, instruments de la famille des bois qui les relaye avec habileté. Le grand regret de Copland est que M. Ravel n'ait jamais écrit de traité d'orchestration. La suite d'orchestre poursuit la réexposition du thème (3) avec le tutti d'orchestre auquel se sont joints la harpe et le piano.

Cette oeuvre est intéressante par l'utilisation de thèmes basés sur des chansons telles que "The old Chisholm Trail" dont les variantes sont nombreuses tout au long de la piste qui mène du Texas au Kansas pour conduire le bétail après que les émigrés y aient trouvé une voie vers l'Ouest, c'est-à-dire la terre promise. Il y a aussi la citation de "I ride an old paint" où l'on évoque le rapport du cow-boy et de son environnement. C'est celui qui désire être enterré avec son cheval dans la "Grande prairie" ; enfin, "Les rues de Larédo" sorte de lamentation du gardien de troupeau, chantée depuis le Canada jusqu'au Rio Grande.

Notes :

1) Concert donné à Paris sous la directeur de l'auteur, 30 juin 1971.
2) Rodes et Appalachian spring.
3) La piste de Chisholm est située à une trentaine de kilomètres à l'est de Dallas.
4) Cette oeuvre comprend de nombreuses citations : "The gift to be simple".

La platine tourne disques

par Daniel MILAN

Il faut avant tout repréciser deux termes : platine tourne disques et électrophone. Le rôle d'une platine T.D. est, comme son nom l'indique, de faire tourner le disque. Elle possède en outre l'organe de lecture du disque : ensemble du bras et de la cellule de lecture. L'électrophone possède les mêmes composants et, en plus, un amplificateur et un haut parleur. Il permet donc l'audition en un ensemble compact, alors que la platine T.D. doit être connectée à un amplificateur et un haut parleur extérieurs.

I - LES COMPOSANTS

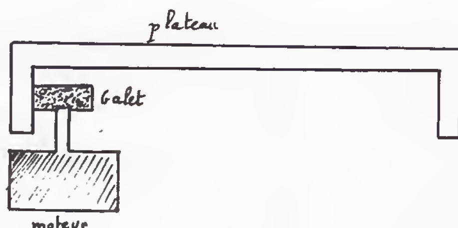
Une platine tourne disques possède trois organes essentiels :
— le moteur et le système d'entraînement
— le bras
— la cellule phonocaptrice.

a) Moteur et système d'entraînement

Cet ensemble sert à assurer la rotation du disque aux vitesses normalisées : 33,33 et 45 tours/minute. Le 78 tours étant tombé en désuétude et le 16 2/3 ayant avorté avant même sa naissance vu sa trop faible vitesse de rotation.

Différents systèmes d'entraînement :

— *par galet*



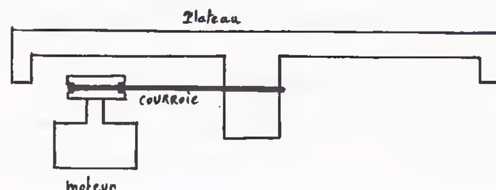
C'est le système le plus ancien. Le galet fixé sur l'axe de sortie du moteur entraîne le plateau qui supporte le disque par friction.

Avantages : système relativement simple sur le plan mécanique.

Inconvénients : les galets s'usent assez rapidement diminuant ainsi de diamètre, l'entraînement du plateau se fait alors de façon irrégulière (pleurage*). Si l'appareil reste un certain temps sans fonctionner, un méplat se forme sur le galet occasionnant là aussi un entraînement irrégulier. Enfin ce galet sert de conducteur mécanique et transmet au plateau, donc au disque, donc à la cellule, tous les parasites (vibrations, bruits de rotation, etc...) du moteur.

Comme on le voit, ce système présente beaucoup trop d'inconvénients graves, aussi est-il de plus en plus abandonné. Il est actuellement très peu employé sur les platines tourne disques et n'équipe plus que les électrophones "bas de gamme".

— *par courroie*

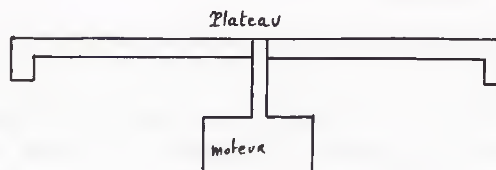


Ce fut pendant des années le système "haute fidélité". L'axe du moteur possède une poulie. Une grande courroie en polyuréthane assure la transmission entre cette poulie et le plateau.

Avantages : système mécanique très simplifié, donc risques de pannes minimum. Les vibrations et bruits parasites engendrés par le moteur sont amortis et "filtrés" par la courroie.

Inconvénients : la vitesse nominale est assez longue à atteindre sous peine de "patinage" au démarrage. La courroie peut se détendre progressivement, ou subir une perte d'adhérance due aux poussières, graisses, huiles (pleurage).

— *par entraînement direct*



Dans ce cas toutes pièces intermédiaires avec le moteur et le plateau sont supprimées.

L'idéal réside dans le **bras à déplacement tangentiel.** Dans ce cas, l'erreur de piste est inexistante : le lecteur travaille dans les mêmes conditions que le graveur. Mais ce système est complexe dans sa réalisation et n'équipe que quelques platines "haut de gamme".

c) **La cellule**

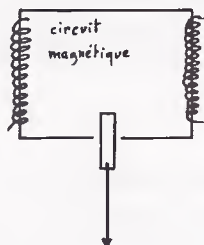
L'importance de la cellule est bien souvent méconnue. Et pourtant c'est elle seule qui va lire, transformer en signaux électriques la gravure enregistrée mécaniquement sur le disque. La restitution dépend EN PRIORITE de cette cellule.

— *la cellule piezo électrique*

C'est le plus vieux principe. La pointe de lecture est en contact avec un cristal de quartz. Lorsque ce cristal reçoit une compression ou une dépression il présente la particularité de produire un très faible courant électrique. Celui-ci sera amplifié et rendu audible. C'est le système le moins cher, mais de très loin le moins performant. L'ensemble de ses composants représente une masse lourde. La pointe de lecture (généralement un saphir) demande une force d'appui élevée (5-6 g et plus). L'usure des disques est donc très rapide. Ces cellules n'existent plus que sur les électrophones "bas de gamme".

— *la cellule électromagnétique*

Le principe de base reste le même malgré des divergences (à aimant mobile, induit, à réluctance variable, à électret, etc.).

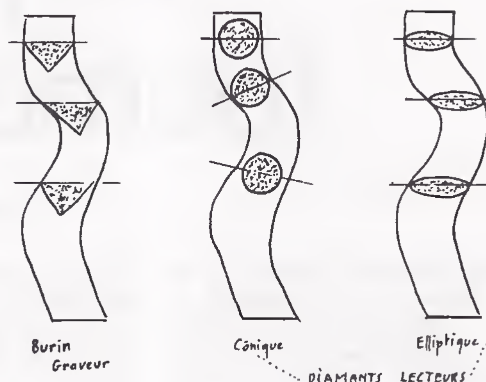


Les avantages de cette cellule sont nombreux : meilleure restitution, masse de faible poids, nécessité de faibles pressions (3-4 g) sur le disque d'où usure réduite. Leur prix peut varier dans de grandes proportions en fonction notamment de la précision et du soin apportés à la fabrication de ses micropièces.

d) **La pointe de lecture**

C'est elle qui va suivre et lire le relief imprimé à l'intérieur des sillons. Elle transmettra ces micros vibrations mécaniques à la cellule qui les transformera à son tour en vibrations électroniques. On utilise deux matières principales : le saphir et le diamant. Le saphir, moins résistant, est utilisé sur les électrophones et les platines "bas de gamme". Un saphir devra être changé toutes les 50 h. Le diamant plus résistant sera changé toutes les 500 h. Le rayon d'une pointe de lecture est compris entre 15 et 18 microns.

— *diamant cônique ou elliptique ?*



Comme on le voit, la taille elliptique respecte davantage l'axe invariable et parallèle du burin graveur. D'autre part, l'usure du disque est moindre avec la pointe elliptique.

II - CRITERES ET CHOIX D'UNE PLATINE

— entraînement par courroie ou mieux entraînement direct régulé par quartz (assurance d'une parfaite stabilité de la vitesse de rotation) ;
— bras en S ;
— fixation standard de la cellule permettant l'échange ;
— cellule magnétique ;
— diamant elliptique.

Normes électriques et mécaniques :

— absence de rumble : placer la pointe sur le dernier sillon d'un disque neuf. On ne doit percevoir aucun bourdonnement ou ronronnement ;
— réglage facile de la force d'appui de la cellule (avec repérage visuel du poids effectif) ;
— réglage facile de l'antiskating* ;
— très important pour notre activité professionnelle : le réglage facilement accessible de la vitesse. Celà permet "d'accorder" le disque sur un instrument ou un ensemble. Cet accessoire n'existe malheureusement que sur peu de modèles.

Le moteur tourne directement aux vitesses normalisées. Comme cette vitesse doit être parfaitement stable, le moteur est asservi par un système de régulation. On utilise de plus en plus dans cet asservissement un pilotage par quartz. Le quartz, placé entre deux lames d'acier, présente la particularité de produire des vibrations. Ces vibrations ultra rapides produisent un son situé dans le spectre des ultra sons (plus de 20.000 Hz* seconde). Ces vibrations sont divisées par un étage électronique diviseur de fréquences, pour parvenir au même chiffre que la vitesse de rotation du plateau. Une tête de lecture électromagnétique "lit" des tops magnétiques enregistrés sous le plateau. Un étage électronique comparateur compare ces tops avec la fréquence émise par le quartz et son étage diviseur de fréquences. La moindre variation entre les deux est corrigée immédiatement.

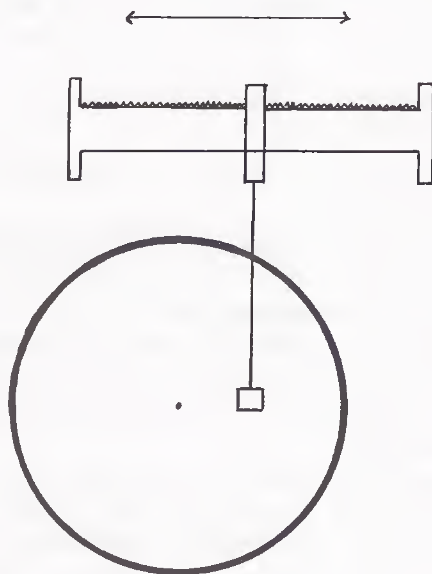
Avantages : plus de pièces mécaniques en mouvement donc grande fiabilité. Le moteur tournant lentement engendre un faible niveau de bruit (rumble*). La vitesse nominale est assez rapidement atteinte. Parfaite régulation de la vitesse.

b) **Le bras**

C'est souvent le parent pauvre, le petit sous estimé.

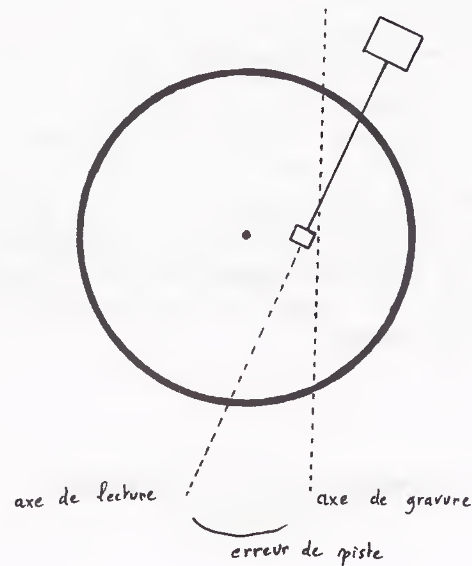
Le bras doit répondre à 7 critères :

1) rotations permises suivant les axes verticaux et horizontaux,
2) forces de frottement réduites,
3) légèreté,
4) rigidité,
5) fréquence de résonnance* très basse,
6) faible moment d'inertie,
7) géométrie permettant une lecture dans des conditions angulaires proches de celles de la gravure (d'après "les clefs de la haute fidélité, ed. harmonie).



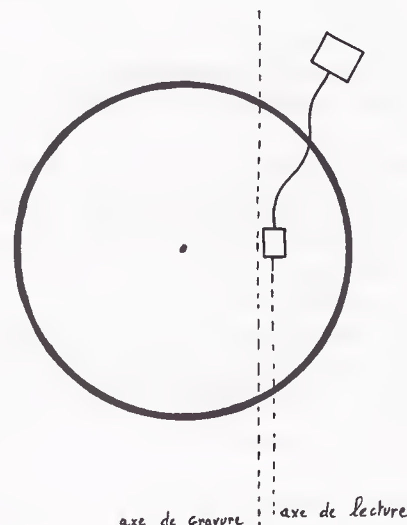
Pour approfondir les 6 premiers points, nous renvoyons le lecteur à l'ouvrage précité. Attardons-nous sur le 7e point. Lors de la gravure (voir l'EM N° 285) la trajectoire du burin graveur passe par le centre et reste tangentielle au sillon.

Prenons l'exemple **d'un bras dit "droit"**



L'axe de lecture et de gravure ne sont pas les mêmes. L'angle ainsi formé s'appelle "erreur de piste". Le bras droit est donc celui qui engendre la plus grande erreur de piste.

Les constructeurs ont essayé de réduire cette erreur de piste avec le **bras en S.**



III - ELECTROPHONE OU PLATINE TOURNE DISQUES ?

Nous l'avons vu, l'électrophone est le délaissé. Ses divers équipements appartiennent chacun à des bas de gamme. Il faut concevoir un appareil compact, bon marché, donc de rendement médiocre : cellule piezo électrique, bras faisant office de soc de charrue vu le poids demandé par ce type de cellule détériorant le disque dès la première audition, puissance restreinte, taux de distorsion très important, entraînement par galet engendrant tôt ou tard le pleurage. Si vous recherchez un minimum de qualité et que vous teniez aux disques que vous écoutez, l'électrophone est à proscrire. Seul avantage : il est compact. Mais un ensemble platine-amplificateur n'est guère plus encombrant. Reste le problème des enceintes acoustiques, problème dont nous parlerons ultérieurement.

REMARQUES ET CONSEILS EN VRAC

— Pas de platine automatique : le bras se pose automatiquement sur le premier sillon. De nombreuses parties mécaniques en mouvement, sources de pannes et de bruits parasites. La descente sur le premier sillon est rarement très douce donc endommage le disque.

— Pas de changeur automatique de disques : mécanique très complexe source de nombreuses pannes et incompatible avec les normes HI FI.

— Dispositif de relevage et d'abaissement du bras très souple (pneumatique, hydraulique ou viscostatique). La descente sur le disque doit être la plus souple et la plus légère possible.

— Le dispositif d'arrêt automatique en fin de disque évite "d'oublier" un disque qui tournera peut-être jusqu'au lendemain.

— Plateau de diamètre légèrement inférieur à 30 cm pour retirer plus facilement les disques.

— Utilisation d'un tapis antistatique entre le plateau et le disque. Il présente la particularité de se charger électriquement plus que le disque et évite à celui-ci de devenir un "aimant" à poussières.

— Choisir une platine très bien suspendue et parfaitement isolée des chocs et vibrations extérieures (contre platine suspendue par ressorts et mousse, pieds amortisseurs en mousse ou caoutchouc.).

— Fréquence de résonnance* du bras autour de 10 Hz.

— Quelques chiffres pour une "bonne platine" : fluctuations de la vitesse inférieure à 1 %, rumble* et rapport signal-bruit* supérieur à 50 db.

— Ne pas oublier de nettoyer fréquemment la pointe de lecture avec un liquide approprié.

BIBLIOGRAPHIE

— le manuel de l'amateur, la haute fidélité, **Alain Belz, Hachette 1979 ;**

— les disques, coll. que sais-je ? par **Pierre Gilotaux, ed. P.U.F. 1971 ;**

— les clefs de la haute fidélité, **éditions harmonie, N° spécial HFC 1/35, 1980 ;**

— la bible des sons, chez les revendeurs de la **chaîne Connexion ;**

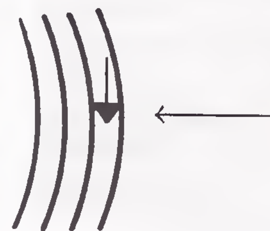
— l'amateur de musique et de haute fidélité, **Roland de Candé et Pierre Hémardinquer,** chez les revendeurs Bang$ et Olufsen ;

— de la boîte à musique au disque microsillon, avec **Jean Thévenot,** BT sonore illustrée, éditions de l'école moderne française ;

— comment protéger votre investissement haute fidélité, guide audio-protect, 1981, 13 et 9, rue Duc, 75018 Paris.

LEXIQUE*

Antiskating : mécanisme qui compense la force interne à laquelle est soumis le bras pendant la lecture d'un disque.



Le sillon doit "pousser" le disque vers l'intérieur d'où usure de la paroi extérieure du sillon. L'antiskating provoque une poussée artificielle vers l'intérieur et évite cette usure.

Décibel : (db) 10e partie du bel, unité mesurant des rapports d'intensité sonore.

Hertz : (Hz) unité égale à un cycle par seconde (d'après Henri Hertz).

HI FI : high fidelity, caractéristiques équivalentes ou supérieures aux normes définies par D.I.N. 45 500.

Fréquence de résonnance : fréquence pour laquelle un matériau favorise un mouvement qui lui est imprimé.

Pleurage : variation dans la vitesse de défilement d'une bande magnétique sur un magnétophone ou à la lecture d'un disque.

Rapport signal-bruit : rapport exprimé en db entre les bruits de fond (vibrations mécaniques, souffle inérant aux composants électroniques, ronflements dus au réseau d'alimentation, etc.) et les signaux utiles.

Rumble : bruit mécanique produit par le moteur ou la transmission mécanique d'une platine.

STAGE DE PRIVAS
chorale et flute à bec

5-10 juilllet 1982

Synthèse par des animateurs

Le stage, organisé conjointement par l'Association des Professeurs d'Education Musicale (APEMU) et par l'Association Française pour la Flûte à Bec (AFFB), s'adressait principalement à des enseignants qui utilisent la flûte à bec comme outil pédagogique. Plusieurs activités étaient proposées :

— chant choral : technique vocale, direction, et un programme de chœurs contemporains (Poulenc, Messiaen, Villa-Lobos, Debussy) ;

— flûte à bec : technique individuelle, ensemble, table-ronde sur la pédagogie de la flûte à bec en tant qu'instrument d'initiation musicale.

Les participants pouvaient éventuellement ne suivre qu'un seul atelier, mais la plupart des stagiaires ont tenté, au prix d'une grande fatique, de suivre les deux, ce qui ne laissait guère de temps pour le travail personnel.

Henck van den Brink s'est chargé tous les matins du réveil vocal en faisant travailler des exercices de souffle et de pose des voix. Ce travail, qui s'adressait à tous, s'est révélé particulièrement intéressant au niveau de la flûte, puisqu'il constituait en une prise de conscience de la colonne d'air, du travail des abdominaux, de la position de la colonne vertébrale et de la décontraction de la gorge, problèmes dont la méconnaissance était le principal obstacle au progrès de beaucoup des flûtistes présents.

L'atelier choral, dont le besoin s'était fait sentir lors d'un précédent stage de formation continue de l'Education Nationale à Vaison-la Romaine, proposait un programme d'œuvres du XXe siècle dont certaines étaient très difficiles. Le principal handicap risquait d'être le manque de voix d'hommes et le déséquilibre des pupitres. Quelques choristes locaux sont donc venus se joindre au chœur, placé sous la direction de **Guy Maneveau,** chef d'orchestre, professeur à l'Université de Pau et grand spécialiste de la musique contemporaine, dont la compétence et le sérieux ont permis la très haute tenue du concert de clôture : on a pu y entendre des chœurs pratiquement inconnus de Villa-Lobos (Bendita Sabedoria), le "o Sacrum Convivium" de Messiaen, les "Quatre Motets pour un temps de pénitence" de Poulenc et "Dieu, qu'il la fait bon regarder!" de Debussy, toutes œuvres montées en seulement 5 jours. Les choristes ont souligné dans le bilan final, le plaisir qu'ils avaient trouvé à travailler des œuvres plus difficiles que ce qu'ils ont l'occasion de pratiquer, et pour quelques uns ce fut la révélation de la beauté d'un certain style harmonique du XXe siècle. **Guy Maneveau** s'est d'autre part chargé d'un atelier de direction où la précision de son analyse de la gestique a été très appréciée.

En ce qui concerne la flûte à bec, enseignée par **Jean-Noël Catrice, Laurence Pottier, Jean-Louis Turban** et **Eldé Blanc-Wilmotte,** les ateliers proposaient différentes orientations : deux heures étaient consacrées à l'amélioration de la technique personnelle (souffle, décontraction, articulation, vélocité, ornementation et phrasé) ; une autre au travail d'ensembles difficiles, rendu possible grâce au très bon niveau de déchiffrage et de compréhension musicale de classes composées en majorité de professeurs d'éducation musicale.

L'originalité de ce stage était son orientation vers la pédagogie de groupe de la flûte à bec. On s'est donc attaché à faire découvrir, dans une séance consacrée au déchiffrage, des ensembles faciles et attrayants que les enseignants pourront éventuellement réutiliser dans leurs propres classes ou clubs de flûtes. La dernière heure de la matinée était consacrée à une recherche pédagogique, fort suivie, où chacun a eu l'occasion d'exposer sa méthode et les problèmes rencontrés ; la mise en commun d'expériences parfois contradictoires a donné lieu à une réflexion dont il sera rendu compte dans un futur article.

D'après leurs bilans fournis en fin de stage, les stagiaires semblent globalement très satisfaits de l'intensité d'un travail tant instrumental que vocal de grande qualité. L'ambiance était chaleureuse et le prix modéré : 835,00 F pour 7 jours, sans aucune subvention : bravo à **Christianne Andriot et Jean Lenoble,** responsable de l'organisation matérielle! Cependant on a pu regretter le manque de points communs entre le travail choral et les ateliers de flûte, ne serait-ce que par la différence des répertoires abordés. Le cours de technique vocale constituait le seul pont entre deux stages parallèles.

C'est pourquoi, plutôt que de reconduire purement et simplement un tel stage, on a lancé pour 1983 plusieurs propositions :

— La création d'un **Chœur National de Professeurs d'Education Musicale** a été demandée, et une lettre envoyée aux responsables au Ministère. Fonctionnant éventuellement dans le cadre de la formation permanente, ce chœur concourrait à la revalorisation du prestige de la profession.

— L'organisation d'un **colloque de musique chorale contemporaine** a été évoquée.

— Un **stage de flûte à bec et chant choral,** avec possibilité de répertoire commun, est envisagé ; il proposerait à la fois un travail de haut niveau, en chorale comme en flûte, un atelier commun de technique vocale et respiratoire, une classe d'interprétation, une recherche de répertoire et la mise en commun d'expériences pédagogiques. Nous cherchons le lieu d'implantation de ce stage, prévu pour la 2e semaine de juillet 83.

Eldé Blanc-Wilmotte
Jean-Noël Catrice

Ensemble Musical Français
Chœurs de l'Education Nationale
A l'attention des Enseignants d'Education Musicale

* * *

Novembre 1982

Au cours d'un stage organisé conjointement par l'A.P.E.Mu et l'A.F.F.B. qui a rassemblé à Privas en Juillet 1982 une cinquantaine d'enseignants d'Éducation musicale, avait été décidée la création d'un choeur de haut niveau. Ce choeur est maintenant créé sous le titre de "Ensemble Musical Français, Choeur de l'Éducation Nationale", et sa déclaration en Association loi de 1901 est en cours. Vous lirez ci-dessous les extraits des statuts qui définissent ses buts et les conditions d'adhésion.

Cette circulaire est diffusée afin de recenser toutes les personnes intéressées par ses activités, et en particulier, désireuses de participer au projet 1983, dont voici les grandes lignes.

Contenus
Session d'étude et concerts, avec au programme : Francis POULENC "Figure Humaine", pour double choeur mixte.
André BON "Enquêtes", création pour choeur mixte et petit ensemble instrumental.
Claire SCHAPIRA "Lacrymosa", création pour choeur à 12 voix à cappella.

Direction musicale
Guy MANEVEAU, Professeur à l'Université de Pau, Directeur du département Musique, chef d'orchestre et de choeur, ancien professeur d'Éducation musicale.

Dates
Deux premières semaines de Juillet, les dates exactes seront précisées.

Lieu
Non encore déterminé ; ce sera certainement un lieu de Festival, situé en France.

Conditions techniques
Niveau de solfège permettant de dominer la lecture de "Figure Humaine" ou de toute oeuvre d'une aussi grande difficulté.

Conditions matérielles
Les participants auront à leur charge :
— l'achat des partitions (qui leur seront envoyées à l'avance pour étude)
— le déplacement
— l'hébergement, qui sera organisé dans des conditions aussi économiques que possible ; les conjoints et enfants pourront accompagner les participants, une garde d'enfants sera organisée.

Des subventions demandées par l'Association et les recettes des concerts permettront - espérons-le - un défraiement.

Extraits des statuts
Art. 2 Buts et moyens d'action
L'ensemble Musical Français a pour but la pratique et la diffusion musicales, notamment par le chant choral a cappella ou accompagné. Son objectif est de participer, au plus haut niveau, à la vie musicale de notre pays, et en particulier à la création musicale contemporaine, en France et hors de nos frontières. Ces activités contribueront au perfectionnement professionnel de ses membres.

Pour atteindre cet objectif, l'E.M.F. pourra mettre en oeuvre tous les moyens habituels de la vie musicale : sessions, concerts, enregistrements, émissions de radio ou de télévision, publications diverses, etc... L'E.M.F. pourra agir seul ou en collaboration avec des artistes étrangers à l'Association, d'autres organismes, par association, contrat ou toute autre forme d'accord.

Art. 5 Adhésions
L'Association se compose de membres actifs, qui versent une cotisation annuelle dont le montant est fixé par l'Assemblée Générale.

Peuvent adhérer à l'Association les enseignants du secteur public rétribués par le Ministère de l'Éducation Nationale, et concernés par l'Éducation musicale, quels que soient leur fonction, grade ou position administrative, ainsi que les étudiants se destinant à ces professions.

Remarque

Dans l'esprit de ses promoteurs, l'**E.M.F.** veut être pour les enseignants d'Éducation musicale, qui en formeront sûrement la majorité, un moyen de s'affirmer comme interprètes au plus haut niveau. Mais, dans le souci de ne pas le fermer sur une corporation, un article du Règlement Intérieur ouvre les sessions de travail à des "exécutants invités".

Assemblée Générale, Conseil d'Administration et Bureau

Une Assemblée Générale constitutive s'est tenue à Lyon le 10 Octobre 1982. Elle a élu un Conseil d'Administration qui a lui-même élu un Bureau, composé de :

. Président : Jean LENOBLE, 22 rue de la Courbe, 63110 BEAUMONT. Le Siège Social se trouve à son domicile.
. Secrétaire : Monique LENOBLE, même adresse
. Trésorier : Renée JUZAN, 4 rue Notre-Dame, 64100 BAYONNE

La prochaine Assemblée Générale se tiendra au cours de la session de Juillet 1983.

Cotisations

Le C.A. a fixé les cotisations selon l'indice de traitement :

Indice	⩽ 360	361 à 404	405 à 466	⩾ 467
Cotisation	45 F	60 F	75 F	90 F

Retraités et étudiants 25 F

Renseignements, Bulletin d'Adhésion et Inscription à retourner au Siège Social (22, rue de la Courbe, 63110 BEAUMONT) avec une enveloppe timbrée à votre adresse).

EXAMENS et CONCOURS

EPREUVES 1982 - BAC. F. 11.

HISTOIRE DE LA MUSIQUE - Option Instruments

Le candidat traitera au choix un seul des trois sujets suivants :

SUJET N° 1

Schoënberg :

1 – Vous situerez le compositeur par rapport au romantisme mais aussi par rapport aux principaux courants du XXème siècle.

2 – Après avoir défini les termes "atonalité" et "série dodécaphonique", vous citerez quelques oeuvres illustrant chaque aspect de l'évolution du compositeur.

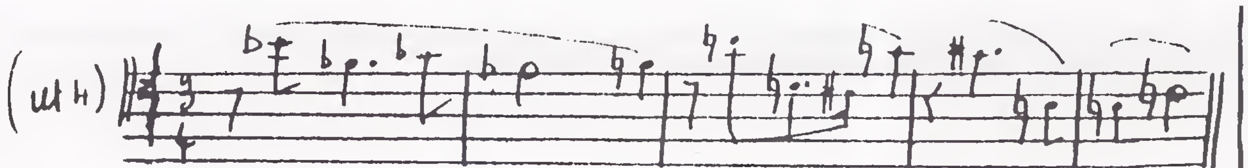
- oeuvre post-romantique
- oeuvre atonale
- oeuvre sérielle et dodécaphonique

3 – Voici une série utilisée par Schoënberg :

Vous récrirez quelques variantes possibles de cette série de base en précisant, à chaque fois, le procédé utilisé.

4 – Le terme "expressionnisme" a été utilisé pour plusieurs oeuvres de Schoënberg. Que signifie-t-il ?

5 – Quelle fut, selon vous, l'influence de son oeuvre ?



SUJET N° 2

L'oratorio :

1 – Rappelez ce qu'était l'oratorio dans l'esprit de ses créateurs et indiquez les éléments dont il est fait au XVIIIème siècle ainsi que les genres qui y ont trouvé leur source.

2 – Présentez brièvement quelques oratorios écrits à cette période.

3 – Par quels moyens les musiciens suppléent-ils à l'absence de décor ? Donnez des exemples précis (rythme, mélodie, orchestration ...).

4 – Que devient l'oratorio au XXème siècle ? Vous développez votre réponse en vous appuyant sur des exemples précis.

SUJET N° 3

La couleur des sons, le timbre :

1 – Définissez les notions de timbre, d'orchestration, d'instrumentation en musique, depuis les premiers développements de la musique instrumentale.

2 – Étudiez la progression de la notion de timbre du XVIIIème au XIXème siècle. Pouvez-vous citer quelques compositeurs qui ont contribué à cette progression ? Citez quelques oeuvres qui vous semblent particulièrement représentatives.

3 – Au XXème siècle, la recherche de nouveaux timbres semble préoccuper un grand nombre de compositeurs. Citez les principaux compositeurs et oeuvres qui ont été marqués par cette tendance. Quelles explications peut-on trouver à ce phénomène ?

4 – Quelle place est faite, au XXème siècle, aux instruments à percussion ? Développez votre réponse en y incluant :

a) une énumération sommaire des instruments à percussion classés par famille.

b) une évocation précise d'une oeuvre du XXème siècle qui utilise largement ces instruments (Thème sur portée).

HISTOIRE DE LA MUSIQUE - Option Danse

Le candidat traitera au choix un seul des trois sujets suivants :

SUJET N° 1

La carrière russe de Marius PETIPA, la portée de sa chorégraphie et son influence sur le ballet russe contemporain.

SUJET N° 2

"Dès le début, je n'ai fait que danser ma vie".

Expliquez cette conception de la Danse d'Isadora Duncan ?

En quoi celle-ci s'oppose-t-elle à l'art académique ?

Pourquoi peut-on affirmer que la conception de la Danse d'Isadora Duncan sert de "tremplin" à la conception moderne de la Danse ?

SUJET N° 3

Évoquez les grandes compagnies de ballet internationales, autres que les **Ballets Russes** de Serge de Diaghilew, qui se sont fondées et produites entre les deux guerres.

Vous aurez soin, après avoir effleuré l'importance des **Ballets Russes**, de mentionner les ballets chorégraphiques (titres, auteurs, musiciens) et de nommer les grandes personnalités (chorégraphes et danseurs).

TECHNIQUE MUSICALE - ANALYSE Option Instruments

M. MOUSSORGSKY : Trepak, chant et danse de la mort n° 1

A)

1 – Dégagez les grandes parties de cette mélodie.
– Relevez les éléments thématiques en les notant sur portée et précisez leur structure.
– Tout provient au bout du compte d'un dessin, lequel ? Le citer sur portée. Où apparaît-il pour la première fois ?

2 – Après avoir relevé les différentes échelles utilisées par le compositeur de la mesure 1 à 71, précisez la tonalité de ce morceau, son éventuelle modalité. Comment expliquez-vous les mi b ?
– Quelles particularités harmoniques recèle ce passage ?

3 – Quel est le rôle de l'accompagnement ?

4 – Comment Moussorgsky traite-t-il la voix ?

5 – Montrez en quoi la musique illustre bien le texte.
– Comment nomme-t-on le procédé qui consiste à traduire un mot ou une idée par un rythme ou un mouvement mélodique précis ?
– Quel intervalle privilégie le piano mesure 1 à 3 ? Quelle impression produit-il ?
– Sur quels degrés repose la mélodie mesure 1 à 3 ?

6 – Quels emprunts sont ici faits à la musique populaire ? (on peut reprendre certaines des réponses apportées aux questions précédentes).

B)

1 – A la fin du XIXème siècle quels autres compositeurs ont écrit des mélodies ?

2 – A la fin du XIXème siècle et au début du XXème siècle quels autres compositeurs puisent au folklore et à la musique religieuse pour revivifier la langue musicale ?

Ministère de l'Éducation Nationale

Additif à la note du 13 juillet 1982
B.O. n° 29

Programme de l'agrégation d'éducation musicale et chant choral - session 1983.

Au deuxième paragraphe - Histoire de la musique - à la rubrique : Auteurs.

Ajouter : "J.-S. Bach - Ogerlbüchlein".

ATTENTION

Une omission s'est produite dans l'Avis de Concours en vue de l'obtention du certificat d'aptitude aux fonctions de directeur et de professeur dans les Ecoles de Musique contrôlées par l'Etat, paru dans notre n° de Novembre.

La clôture des inscriptions est fixée **au 31 Décembre 1982.** Les demandes d'inscriptions doivent être adressées à la **Direction de la Musique - Section des concours centralisés - 53, rue St Dominique - 75007 PARIS - Poste 468 ou 469.**

BACCALAUREAT F. 11. - Dictée Mélodique
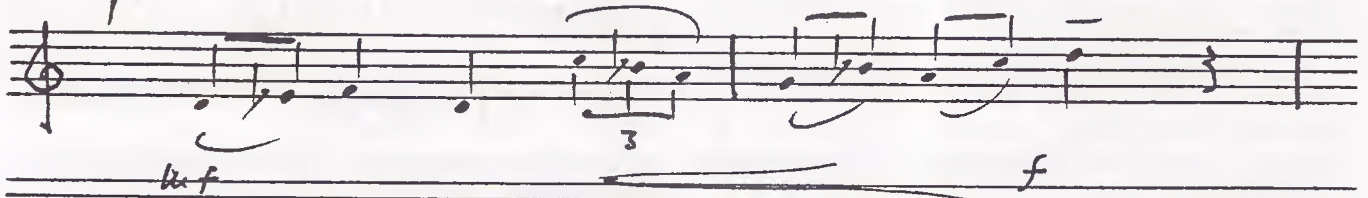
DICTEE Mélodique (option Danse)

♩ = 72

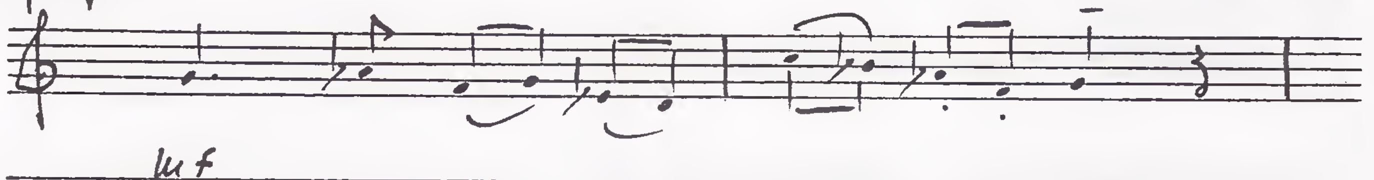
1er Fragmt



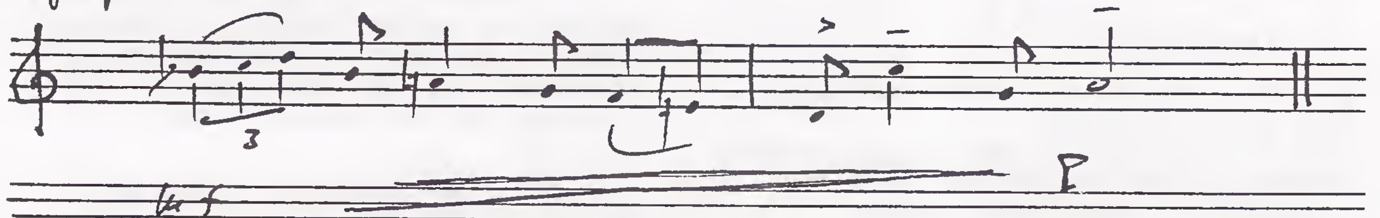
2e Fragmt



3e fragmt



4e fragmt



BACCALAUREAT F. 11. - Dictée

♩ = 69

Dictée (option Instruments)

Fragt 1

mf f mf

Fragt 2

mf p

Fragt 3

mf p

Fragt 4

p mf

Fragt 5

mp mf p

Fragt 6

mf

mf

p

p

Fragt 7

p

p

M. Ravel : JEUX D'EAU

par René KOPFF

Partition.

Editions Max Eschig Paris n° 6791.

Bibliographie.

En dehors de nombreuses biographies par José Bruyr, Arm. Machabey, Roland-Manuel, etc..., nous recommanderions aux candidats, dans la collection « Solfège » des Editions du Seuil :

Ravel, par Vladimir Jankélévitch

L'auteur.

Maurice Ravel (1875-1937) naquit à Ciboure, dans le pays Basque, non loin de la frontière espagnole, et sa première enfance fut bercée par les échos d'au-delà de la frontière. Peu de temps après, sa famille alla se fixer à Paris. De sa jeune éducation, il garda le goût des histoires merveilleuses et féeriques et des contes orientaux. A 14 ans, le jeune Maurice entra au Conservatoire où il fut successivement l'élève de Bériot, Pessard, Gédalge et Gabriel Fauré. Mais il ne put se plier au conformisme de la « Maison », ce qui lui valut un retentissant échec au concours pour le Prix de Rome. Il n'en devint pas moins l'un des grands représentants de la musique française contemporaine.

Il a d'abord aimé Massenet, puis Fauré. Il a connu Satie Puis, il a également subi le charme de Schumann, Chopin, Chabrier et Liszt. Ecoutons pour preuve ses premières compositions de valeur : Menuet antique, Habanera, Pavane pour une Infante défunte.

Il n'a jamais voulu occuper une fonction officielle ; mais il se consacrait corps et âme à son travail de compositeur, et passait la plus grande partie de l'année dans une coquette petite maison campagnarde, toute ornée de bibelots et qui comprenait un salon japonais s'ouvrant sur un jardin de même style. Outre les bibelots, il aimait les jouets, les poupées, les petites bêtes aussi, et les oiseaux, vivants ou mécaniques. Sans doute faut-il appeler pudeur et non froideur, cette réserve naturelle qui le fit se retrancher intérieurement dans des réduits inaccessibles.

Malade depuis 1926 déjà, il fut, en 1932, victime d'un accident d'auto. A partir de ce moment, sa santé déclina progressivement. Souffrant d'une affection au cerveau, il eut recours à une intervention chirurgicale dont le seul résultat fut de précipiter la fin. Pendant ces cinq dernières années, il n'a presque plus rien composé.

Son œuvre.

1) Théâtrale : L'enfant et les Sortilèges.
L'Heure Espagnole.
Daphnis et Chloé (ballet).

2) Orchestrale : Rapsodie espagnole.
La Valse - Le Boléro.
Alborada del Gracioso.
Tombeau de Couperin.
Ma mère l'Oye.
Concertos pour piano et Orchestre.

3) Instrumentale : Quatuor - Trio.
Sonatine pour violon et violoncelle.
Sonatine pour piano.
Pièces diverses pour le piano, parmi lesquelles Jeux d'eau.

4) Vocale : Histoires naturelles.
Chansons madécasses.
Don Quichotte à Dulcinée.

Principaux caractères de sa musique.

1) *Recherche de la perfection :* Ravel a horreur de la défaillance, de la vulgarité, de la facilité. Sa recherche de la difficulté va jusqu'à la gageure (Concerto pour la main gauche, Boléro).

2) *Objectivité-Classicisme :* Il recherche la précision dans la description des objets ou des animaux (Enfant et les Sortilèges). Il atteint la vérité par la forme classique ; il ne prise que rarement les moules accrédités ; il imite les anciens tout en restant lui-même (Tombeau de Couperin). Classique par la forme, il l'est aussi par la concision : pas d'effusion inutile Ravel étouffe le sentimentalisme.

3) *Goût du merveilleux :* Ravel aime les sujets féeriques (Ma mère l'Oye), mythologiques (Daphnis), orientaux (Shéhérazade) ; il est attiré par l'attrait des chaudes couleurs de l'Espagne.

4) *Primauté de la danse :* La danse est presque la forme habituelle de son inspiration et de son expression, danse traditionnelle (pavane, valse) et danse folklorique (boléro et ses nombreuses œuvres inspirées par l'Espagne).

5) *Expression inégalée du sentiment de la nature :* On sent son amour pour les animaux, les menus objets et les petites mécaniques dans l'Enfant et les Sortilèges et dans l'Heure Espagnole. Il évoque avec amour le lointain Orient ou la proche Espagne. Il affectionne la tranquillité mouvante des marines et des Jeux d'eau.

Sa technique.

Sa technique sans faille est la clé de tout son « charme ». Il professe lui-même en toute circonstance le primat du métier. Retenons en premier lieu une inclination jamais démentie pour la virtuosité.

Sa mélodie, populaire ou raffinée, candide ou ingénue, voluptueuse ou mélancolique, a toujours un charme particulier

Son rythme est riche dans la diversité et la liberté. La rigueur en est à la fois précise et discrète. Son mouvement et ses nuances sont d'une précision mathématique. Point n'est besoin d'interpréter ses œuvres, comme il dit lui-même ; il suffit de jouer ce qui est imprimé.

Son harmonie témoigne d'une curiosité insatiable qui recherche toujours l'inédit et le raffinement supérieur. Que

de nouveautés dans ces septièmes majeures ou ces secondes mineures qui ne font tout à fait ni l'octave ni l'unisson. Friand de sonorités nouvelles, il les recherche souvent dans la bitonalité.

Ravel fait un large emploi de la richesse modale des tons anciens et des gammes exotiques. Il va même parfois jusqu'à la polymodalité.

Mais surtout, nul mieux que Ravel n'a su peser la valeur exacte des timbres instrumentaux, nul n'a su mieux que lui produire des timbres nouveaux par l'amalgame de ceux qui existaient déjà.

Enfin, la technique pianistique a été complètement rénovée par Ravel. La note n'est plus « monotone », mais timbrée différemment comme à l'orchestre. Les nouveautés telles que la suite de secondes imposent un doigté particulier. Accumulant les difficultés techniques, Ravel semble souhaiter que ses œuvres ne soient accessibles qu'aux plus grands solistes. Mais, si chez Liszt la virtuosité est parfois gratuite et constitue une fin en elle même, chez Ravel elle est un authentique moyen d'expression.

Jeux d'eau.

Après le « Menuet Antique » et la « Pavane pour une Infante défunte », deux œuvres relativement insignifiantes et dont le souvenir de Chabrier n'est pas totalement absent, la troisième pièce pour piano, « Jeux d'eau », composée en 1901, vibre d'une résonance plus personnelle et représente une pleine affirmation du style pianistique de l'auteur. Ce n'est pas seulement une pièce pleine d'imagination, mais elle est vraiment magistrale tant par les trouvailles de l'écriture pianistique que par le flot de poésie évocatrice qui s'en dégage. Deux ans avant les « Estampes » de Debussy, voilà que Ravel propose avec éclat une toute nouvelle orchestration pianistique, un véritable univers sonore nouveau. Et cette pièce précisément dans laquelle on peut retrouver par ailleurs certains traits debussystes prouverait à elle seule l'inter-influence qu'auraient exercée l'un sur l'autre ces deux grands musiciens, à des époques diverses.

En tête Ravel a inscrit en épigraphe une citation d'Henri de Régnier : « Dieu fluvial riant de l'eau qui le chatouille ». Jeux d'eau veut suggérer sans doute quelque divinité de marbre trônant parmi les jets d'eau, et imiter les aspects innombrables et toujours changeants de la fontaine, ses murmures, son clapotis, ses jeux de lumières et de couleurs. Des sonorités claires, cristallines et transparentes composent une atmosphère qui tient à la fois du romantisme de Liszt, de l'impressionnisme de Debussy, du charme de Fauré, tout en restant spécifiquement ravélienne.

A Marguerite Long qui s'inquiétait de savoir comment interpréter les Jeux d'eau, Ravel répondit : « Mais, comme du Liszt, tout simplement ! ». De temps en temps on y trouve, en effet, ces passages de virtuosité sans signification très déterminée, comme chez le Hongrois des rapsodies, mais plus raffinés et d'une harmonie plus compliquée, et ayant malgré tout quelque rapport avec les humides poussières vaporeuses qui entourent la fontaine.

Malgré toute la nouveauté du langage pianistique, Ravel se montre épris de la forme classique. C'est d'ailleurs en cela que consiste sa réaction initiale contre l'impressionnisme debussyste. Dans les lignes générales du morceau, on retrouve en effet le bithématisme de la forme-sonate, la dialectique entre deux éléments mélodiques différents qui s'opposent. De plus, un soin minutieux apporté au moindre détail sonore est la marque d'une extrême préciosité d'écriture.

Analyse.

Le morceau affiche la tonalité de mi majeur, mais donne dès le début, avec la sensible mêlée à la tonique, cette impression de la chose fugitive et insaisissable qu'est le jeu miroitant d'une fontaine. Disons dès l'abord que la mesure, le plus souvent à 4 temps, alterne parfois avec celle à 2 temps et très exceptionnellement avec celle à 3 ou à 1 temps. Le mouvement métronomique (croche = 144) et l'indication « très doux » s'imposent par le sujet même.

Le premier thème est constitué par l'alternance de deux accords qui engendrent une sorte d'ondulation rythmique qui caractérise l'ensemble du morceau. Repris à la mesure 7, ce thème est fait à la main gauche d'une suite de quintes et de quartes flottant doucement sous les limpides arpèges de la main droite. Après un important crescendo (mes. 14), un élément conclusif assez fort (mes. 15), dont on retrouvera le balancement dans la suite de la pièce, forme le pont qui va introduire le thème suivant (mes. 19).

Typiquement ravélien, ce second thème se complait paisiblement dans la gamme pentatonique des touches noires et peut être rapproché des affinités exotiques de l'auteur. Il circule à tous les registres du médium au suraigu. Ravel en effet a su, mieux que quiconque, utiliser la couleur éblouissante de l'aigu du clavier.

Dans le développement qui s'enchaine, relevons au passage ce frottement irisé de deux tonalités qui se chevauchent (ex. mes. 27-28) et ces suites debussystes d'accords de neuvième (ex. mes. 31-32). Une partie fortement modulante s'appuyant parfois sur des basses dissonantes utilise comme « chant un peu en dehors » un élément mélodique apparenté à la fois au balancement rythmique qui avait terminé le premier thème et au début du second thème (mes. 38) Des cascades d'arpèges et de traits se perdent, après un long glissando, dans un remous de notes graves sur une pédale dissonante (mes. 50). Suit un développement tout aussi modulant du thème pentatonique altéré (mes. 51) qui commence successivement sur ré dièse, puis mi dièse, enfin fa dièse.

La réexposition se situe à la mesure 61 avec le retour du premier thème sur une pédale de sol-dièse, suivi de deux longs traits de virtuosité souples et aériens. On y reconnait encore cette recherche de sonorités nouvelles par une acerbe juxtaposition de deux tonalités qui sont complètement étrangères. Deux lents et expressifs rappels du deuxième thème principal (mes. 73 et 75) préparent une dernière présentation lyrique de ce même thème, accompagné d'abord par les fameuses secondes si chères à Ravel, puis par le plus serein ruissellement d'arpèges en accords de quinte et sixte sur une pédale de sous-dominante, puis de tonique. Le tout se terminant sur une impression de suspension grâce à cette sensible de passage qui, au-dessus de la tonique grave, reste sans résolution.

Toute de raffinements et méticuleusement ciselée, cette musique qui extrait du clavier des gerbes d'étincelles en apparence glacées, est pleine d'une émotion contenue et d'une volupté cachée. Remarquons aussi que c'est une des rares pièces de piano que Ravel n'a pas jugé utile d'orchestrer. Avec raison d'ailleurs. Seul le piano pouvait rendre cette fluidité musicale et scintillante des Jeux d'eau.

1er thème

2me thème

bibliographie

- **LES MUSICIENS FRANÇAIS, par Ch. Doumet et Cl. Pincet. Editions : OUEST-FRANCE.**

Il est en effet fort ambitieux de présenter en 440 pages, dix siècles de musique française!

On trouve en ce livre 26 textes **"d'introduction générale"**, consacrés à une forme, à un genre, à un fait de sociologie musicale ; textes qui situent les musiciens dans leur entour, et les musiques dans leur contexte.

C'est un texte très vivant qui se veut créateur de sympathie.

L'Education Musicale ne peut donc que conseiller à ses abonnés la lecture de "Musiciens français" de Christian Doumet et Claude Pincet. C'est une sorte de dictionnaire, où, au fil des siècles, les compositeurs font l'objet d'articles biographiques et critiques et où sont cités les titres des œuvres principales.

"Les français n'ont point de musique et n'en peuvent avoir... Si jamais ils en ont une, ce sera tant pis pour eux". Ainsi disait J.J. Rousseau.

Les 440 pages du livre vont démentir cette affirmation, même s'il faut inclure dans la musique française l'école flamande, par ce qu'elle apporte à la tradition française au Moyen-Age. "Ce n'est qu'avec le XVIe siècle, dit Romain Rolland, que s'introduit dans l'art cette préoccupation exagérée d'écoles nationales". L'un des premiers chapitres : troubadours et trouvères, nous dit qu'ils furent les initiateurs de la poésie lyrique en langue vulgaire. Et les minnesänger en Allemagne qui inspirèrent sept siècles plus tard les maîtres chanteurs de Wagner.

C'est avec ce chapitre que s'ouvre le livre.

L'importance du sujet ne nous permettant pas d'entrer dans une étude approfondie, nous nous contenterons d'indiquer la table des matières, en redisant tout l'intérêt que nous trouvons à cette étude.

En cheminant jusqu'à nos jours, voici comment conclut le livre : s'agit-il d'une fin ? Ce serait déjà le plus encourageant des pessimismes de constater que "l'histoire de la musique s'est achevée dans l'épanouissement de l'audace et du désir".

A l'aube de la musique française

Introduction au moyen âge

I - Les musiciens français au moyen âge.

II - Les trouvères et troubadours (Léonin et Pérotin. Adam de la Halle).

III - Philippe de Vitry et l'Ars Nova : Guillaume de Machaut.

Entre Flandres et Piémont : le XVe

Gilles Binchois ; Guillaume Dufay ; Ockeghem, Josquin Des Prés, Jean Mouton etc...

Le XVIe :

Roland de Lassus ; la chanson parisienne ; Janequin de Sermisy.

L'académie de poésie et de musique : Claude le Jeune.

La musique de la réforme : Goudimel.

Le XVIIe :

L'air de Cour : Guédron etc...

Les ballets de Cour et la naissance de l'opéra français : Cambert.

L'organisation de la musique à la Cour.

Introduction à la musique religieuse : Maudcit, du Mont, M.A. Charpentier, Delalande, Lully, Marais, Campra, Destouches.

La musique instrumentale : Mouton, Chambonnières, Couperin, Marchand, Nicolas de Grigny, François Couperin.

Le XVIIIe :

Le concert spirituel : Bernier, Mondonville.

La musique instrumentale au XVIIIe : Leclair, Clérambaut...

La cantate française : J.B. Morin.

Les musiciens des nuits de Sceaux : Mouret, J. Ph. Rameau.

La naissance de l'opéra comique : Duni, Monsigny, Philidor, Gritry, Dalayrac.

Le XIXe :

Les musiciens de la Révolution et l'Empire : Gossec, Méhul.

L'éveil du piano en France.

La musique française au temps de Berlioz : Boildieu, Hérold, Halevy, Meyerbeer, Auber, Adam, Massé, Thomas, H. Berlioz.

L'art lyrique à la fin du XIXe et renouveau de la musique française : Gounod, Delibes, Reyer, Lalo, St Saens, Bizet, Massenet, Offenbach, G. Charpentier, G. Pierné, A. Messager, Chabrier, R. Halin.

L'école Nie/dermeyer : C. Franck, Castillon, Duparc, Chausson, Ropartz.

L'école française d'orgue : V. d'Indy, G. Fauré.

La musique moderne : Satie, Debussy, Roussel, F. Schmitt, Ravel.

Le groupe des six : Poulenc, Auric, Honegger, D. Milhaud, Sauguet, G. Taillefert.

Le néo classicisme et la réaction de jeune France : Baudier, Lesur, Jolivet, Messian, Boulez.

A. Musson

• **LA MUSIQUE POUR PIANO DE ROBERT SCHUMANN,** par Marcel Beaufils. Préface de Roland Barthes. Editions PHEBUS.

Nous empruntons à la remarquable préface de Roland Barthes la synthèse de ce livre à tous points de vue attachant et pour la réédition de laquelle nous ne pouvons que féliciter les Editions PHEBUS.

Schumann est vraiment le musicien de l'intimité solitaire, de l'âme amoureuse enfermée sur elle-même ; le jouer implique une innocence de la technique à laquelle peu d'artiste peuvent prétendre. L'écoute de la musique s'est dissociée actuellement de la pratique, on trouve des virtuoses, des auditeurs, mais peu de praticiens, d'amateurs ; l'écoute de la musique de Schumann va bien plus loin que l'oreille, elle va dans le corps dans les muscles par le flux de son rythme, le vrai pianiste schumannien c'est... soi-même. Et si cette musique résolument "sage" dans la mesure où elle se soumet docilement au code de la tonalité et de la régularité formelle, la folie est ici en germe dans la vision du monde avec lequel Schumann entretient un rapport qui le détruit peu à peu, cependant que la musique, elle, essaye de construire.

Marcel Beaufils place à l'origine du piano schumannien le thème littéraire du Carnaval avec arrière-plan d'allusions symboliques, il s'y ajoute l'expression absolue de la douleur. L'énigmatique si naturel qui ouvre le lied **Mondnacht** vibre en nous de façon surnaturelle. Si la tonalité schumanniene est simple et robuste elle pèse insiste jusqu'à l'obsession et ses tentatives de recherche polyphonique sont vouées à l'échec. L'importance, l'originalité du rythme (Meine Ruh'ist hin, Carnaval, Davidsbundler, 5e Intermezzo) est telle qu'il finit par le dérèglement à travers la généralisation des syncopes.

L'univers de Schumann est sans lutte, sa musique ne prend assise dans aucun affrontement, il détruit même la pulsation et ses attaques sont lancées dans le vide. A notre époque d'irresponsabilité, de grands conflits et de belles images, aimer Schumann est une preuve "d'inactualité". Au lecteur de s'étendre sur l'analyse des textes, qui reste pour Marcel Beaufils, une affaire de cœur, elle ne le laissera pas indifférent. L'élément original de la **Discographie,** en fin de volume, vient de la prise de conscience de l'auteur et de l'éditeur confrontés à un choix de valeurs plutôt qu'à des considérations techniques de gravure. C'est un catalogue de souvenirs, de regrets et de vœux où Marcel Beaufils souligne au passage, œuvre après œuvre, les interprètes qui surent s'abandonner à cette musique de l'intime et selon son image, **de la Nuit.** Parmi eux distinguons tout d'abord Yves Nat, György Sebök, Sviatoslav Richter, Emil Guillels qui ont su retrouver "ce sens des lointains vers lesquels la musique semble sans cesse vouloir fuir comme s'échappant à elle-même". Aucun cependant ne semble avoir su traduire jusqu'à ce jour **l'Oiseau Prophète,** dernier adieu du poète musicien, "avec plus de silence que de paroles".

• **RENATA TEBALDI, par André Segond. Préface de Mario Del Monaco. Editions Jacques-Marie LAFFONT et ASSOCIES à Lyon.**

Si l'optique de la **Collection Orphée** est de rassembler des ouvrages agréables à regarder tout en constituant une source de renseignements sur **l'Art Lyrique** (près de 900 représentations de Renata Tebaldi ont été recensées et vériffiées dans les principaux Théâtres du Monde), son but essentiel semblerait atteint, mais après la parution de cette première biographie de Renata Tebaldi en langue française par André Segond on en vient à regretter le manque d'élégance du contexte littéraire. L'anecdote, la citation peuvent à l'occasion aider à sertir le bijou de la rhétorique, elles ne doivent pas entraîner le style vers un journalisme de mauvais aloi, à seule fin d'égayer l'énumération de programmes et noms d'artistes. Les lecteurs apprendront néanmoins que Renata Tebaldi, engagée par Toscanini, a officiellement entamé à l'âge de 24 ans sa carrière de "Diva" le 11 mais 1946 lors du Concert de réouverture solennelle à la **Scala de Milan** entièrement reconstruite après les bombardements d'Août 1943, que son handicap physique courageusement surmonté l'a obligée à jouer de la pureté du timbre comme de la perfection des sons filés (qualité reconnues à la PASTA au début de sa carrière par Bellini) pour atteindre l'intensité dramatique.

Tebaldi contrôle ses possibilités vocales et artistiques à force de sagesse de bonté naturelle et d'intelligence dans le choix des rôles qui lui conviennent : Wagners blonds, (Eva des **Maîtres Chanteurs,** Elsa de **Lohengrin**), répertoire de Puccini, de Verdi (**Traviata, Otello, Falstaff**), Mathilde de **Guillaume Tell, la Wally, Adrienne Lecouvreur.** Elle joue sur les radiations de son timbre, elle joue et gagne à la "Scène" comme au "Disque" pendant vingt ans et trouve la clairvoyance et l'énergie nécessaire pour annuler ses contrats en 1971, se consacrer au concert et se retirer en 1974.

"La préoccupation qui nous hantait", confie-t-elle, "était de ne jamais chanter des rôles susceptibles de forcer notre instrument". C'est dans les limites imposées par le **"Destin"** qui lui conféra cette qualité de "timbre", à laquelle la personnalité de l'artiste reste attachée, que Tebaldi fut grande et unique.

• **GEORGES BIZET : L'homme et l'Oeuvre par Frédéric Robert,** présenté par Alain Pâris. Editions SLATKINE 1981, réimpression de l'édition de Paris 1965.

"Le travail de Frédéric Robert est le résultat d'un retour aux sources véritables et non d'une compilation" affirme Alain Pâris dans sa préface à la réédition de **Georges Bizet, l'Homme et l'Oeuvre** aux Editions SLATKINE. Il est à regretter que les recherches du musicologue allemand Fritz Oeser, qui permirent l'élaboration d'une partition de **Carmen** incluant le texte original du compositeur et publiée en 1964, ne soient pas, et pour cause, mentionnées.

Gaston de Betzi, alias Georges Bizet termine sa première (et dernière) causerie musicale (Revue Nationale et Etrangère du 3 Août 1867) en citant le cri d'agonie des gladiateurs antiques : "Salve popule! morituri te salutant...", il ne présumait pas que le destin le frapperait dans la petite villa de Bougival, à deux pas de la maison où Saint-Saëns venait de créer **Samson et Dalida,** à peu de distance des "Frênes" et de la Datcha où Tourgueniev se fit transporter en 1883, recevant de Louis Viardot, comme dernier viatique, l'apostrophe à peine modifiée "qui morituri se salutant". La culture latine les a tous réunis sur les bords de la Seine, ces musiciens, peintres, littérateurs et poètes qui sont allés chercher l'inspiration en "voyant passer les bateaux" comme chante les chœurs de Gounod dans **Faust,** dans la nature impressionniste de ces lieux aimés des Dieux de la Création.

Après le **Docteur Miracle** (récemment traité comme l'on sait par **l'Ecole de Chant** de l'Opéra de Bordeaux) composé en Avril 1857 pour le **Concours d'Opérette** institutué par Jacques Offenbach afin de lancer le Théâtre des "Bouffes Parisiens", c'est le voyage à Rome, la Provence qui le frappe tout particulièrement ; il collabore avec son aîné Gounod qui lui confie la réduction chant et piano de **Philémon et Baucis** et, en 1862, aide à la mise au point de la **Reine de Saba.**

La représentation des **Pêcheurs de Perles** suscite un élogieux article de Berlioz au "Journal des Débats" et "fait le plus grand honneur à Monsieur Bizet qu'on sera forcé d'accepter comme compositeur malgré son rare talent de pianiste lecteur". Mais déjà, en 1865, Bizet rencontre Céleste Venard, dite Mogador, qui incarnera pour lui, en tant que femme, le personnage de Carmen. 1867 : **La jolie Fille de Perth** affronte les feux de la rampe, opéra à propos duquel Bizet écrit : "j'ai fait, cette fois encore, des concessions que je regrette, je l'avoue... l'école des flonflons, des roulades, du mensonge est morte, bien morte! Enterrons-la sans larmes, sans regrets, sans émotion... et en avant!". Jamais Opéra-Comique en un acte n'a été plus sérieusement, plus passionnément discuté, soulignera le compositeur de Djamileh en 1872, alors qu'il reçoit la commande d'un nouvel ouvrage, opéra en 3 actes cette fois, dont les librettistes Meilhac et Halevy doivent faire "une chose gaie" et que sera **Carmen.** Auparavant il continue la voie frayée par Gounod dans les chœurs **d'Ulysse** et collabore avec Daudet en communion d'idées aussi intime avec l'écrivain que le fut Gounod avec Mistral lors de leur rencontre à Maillane et à St Rémy pour **Mirèio** (à ce sujet mentionnons la lettre de Bizet à Du Locle au sujet de **Carmen** : "J'ai dans l'oreille l'exécution du 1er chœur de **Mireille** et je sens ce qu'une interprétation semblable me donnera d'effet pour mes deux chœurs de cigarières.").

Il rejoint Moussorgski dans le mélodrame de **l'Arlésienne** qui, au dire de son directeur du moment Léon Carvalho, "restera le type de l'heureuse association du drame et de la musique". Le musicien surveille les répétitions de **Roméo et Juliette** de Gounod pour la reprise du 20 janvier 1873, s'absorbe dans celles de **Jeanne d'Arc** et cependant songe à "Carmen", à Galli-Marie qui d'ores et déjà, après lecture, se déclare disposée à prendre le rôle. L'artiste possédait ce double talent de cantatrice actrice que personne ne pouvait lui disputer ; le soir de la 2e représentation, un spectateur quitta sa loge en claquant les portes parce qu'au deuxième acte Galli-Marie avait brisé une assiette pour, comme dans la nouvelle de Mérimée, s'en faire des castagnettes.

Faut-il, après cela crier au miracle en regardant la mise en scène de Peter Brook aux "Bouffes du Nord" en 1982 ? Gounod séduit au 1er acte de Carmen, se ravise bientôt et n'adresse pas un mot à l'auteur, restriction d'ordre personnel peut-être, qui, par la suite, laissera au compositeur de **Mors et Vita** un éternel regret et Bizet ne peut que se raccrocher au jugement de Théodore de Banville : "L'introduction de **Carmen** est déjà une véritable déclaration de guerre, on y sent l'habilité d'un symphoniste qui veut que l'orchestre chante, raconte, et décrive", à celui de Saint-Saëns griffonnant sur un billet au sortir de la 3e représentation qui fut la sienne : "C'est un chef d'œuvre et je ne te l'envoie pas dire".

A l'analyse, Frédéric Robert découvre chez Bizet le charme mélodique qui lui est propre, héritage français et bellinien, une grande sûreté d'écriture dans le maniement des masses vocales et orchestrales. (Le chœur de la St Valentin exhale une senteur, une fraîcheur authentique, le minuetto de **l'Arlésienne** est un délicieux exercice de stylisation) ; il lui semble que si le musicien emprunte à Wagner ou à ses prédécesseurs l'idée de la portraitisation mélodique, voire harmonique, il réalise un des premiers, le parallèle entre l'art symphonique et dramatique dans **Carmen.** "Folkloriste imaginaire" Bizet précède Debussy et Ravel, "ce qui n'est pas dans le caractère est toujours en situation", signale Raoul Laparra, "c'est pour cela que **Carmen** restera" et que l'influence méditerranéenne de Bizet résistera aux brumes nordiques et wagnériennes. Ceci expliquerait le jugement de Bernard Gavoty qui qualifiait cet opéra de "14 juillet de la musique" et s'indignait en 1957 de voir que l'interprétation des deux rôles principaux fut confier **en France** à des étrangers.

Marie BROUSSAIS

---

nOtre discOthèque

Cette fin d'année 1982 nous vaut de bien remarquables réalisations discographiques pour lesquelles l'amateur se sent pénétré de reconnaissance pour les efforts consentis par diverses Firmes, en vue d'un élargissement du Catalogue ou d'une réédition d'enregistrements précieux. C'est pourquoi nous lançons un "Vivat !" en l'honneur d'ARION, de DECCA, d'EMI LA VOIX DE SON MAITRE et d'ERATO pour les nouveautés ou reprises suivantes, dont nous commençons la recension dans ce numéro même. Nos Collègues ne manqueront pas d'apprécier ces efforts et de les soutenir : ils permettent d'enrichir sérieusement nos discothèques scolaires, publiques ou privées.

- **ALLEGRI**, **Miserere ; BYRD, Ave verum & Pierre COLIN, Missa Peccata mea** - 33/30 ARION ARN 38675 stéréo.
- **Nicolas LEBEGUE, Premier Livre d'orgue** - Coffret 3 x 33/30 ARION ARN 336034 stéréo.
- **Antonio VIVALDI, Cantate e mottetti** - Coffret 2 x 33/30 ARION ARN 238032 stéréo.
- **Johannes BRAHMS, La belle Maguelonne** - 33/30 ARION 38660 stéréo.
- **Ernest CHAUSSON, Quatuor avec piano en La Majeur** - 33/30 ARION 38652 stéréo.

* * *

- **W.A. MOZART, Don Juan** - Coffret 3 x 33/30 DECCA 592 129 stéréo.
- **L. van BEETHOVEN, Concerto pour violon op. 61** - 33/30 ARGO 596 010 stéréo.
- **L. van BEETHOVEN, Symphonies n° 5 et n° 9** - Album 2 x 33/30 DECCA 592 118 stéréo.
- **Franz SCHUBERT, Robert SCHUMANN & Hugo WOLF, Lieder chantés par Kathleen Ferrier** - 33/30 DECCA 592 103 mono repris de 78 tours/m.
- **Gustav MAHLER, 3 poèmes de Rückert & Johannes BRAHMS, Rapsodie pour contralto op. 53 chantés par Kathleen Ferrier** - 33/30 DECCA 592 117 mono repris de 78 tours/m.
- **Johannes BRAHMS, Symphonie n° 2** - 33/30 DECCA 592 109 mono repris de 78 tours/m. (direction Wilhelm Furtwängler).
- **Giacomo PUCCINI, Tosca** - Coffret 2 disques 33/30 DECCA 592 126 stéréo (Renata Tebaldi/ Mario del Monaco, George London).
- **W.A. MOZART, Sonates piano-violon (second volume) par Lili Kraus et Willi Boskowsky** - Coffret 4 x 33/30 EMI LA VOIX DE SON MAITRE Références 2 C - 151 - 731 15/8 mono.
- **Vincent d'INDY, Symphonie n° 2 en Si bémol Majeur** - 33/30 EMI LA VOIX DE SON MAITRE 2 C 069 - 73100 stéréo.
- **Francis POULENC, Dialogues de Carmélites** - Coffret 3 x 33/30 EMI LA VOIX DE SON MAITRE 2 C 163 - 12801/03 mono (Denise Duval, Pierre Dervaux).

* * *

- **Arcangelo CORELLI, 12 Concerti grossi op. 6** - Coffret 3 x 33/30 ERATO Num. 750 163 g.u. (digital).
- **Joseph HAYDN, Six quatuors de l'Opus 76** - Coffret 3 x 33/30 ERATO STU 714 913 stéréo.
- **L. van BEETHOVEN, Sept premières Sonates pour piano** - Coffret 3 x 33/30 ERATO STU 715 023 stéréo.
- **Gabriel FAURÉ, Pelléas & Mélisande, Masques & Bergamasques**, Pavane, Ballade - 33/30 ERATO STU 71 495 stéréo.

Que souhaiter sinon que de tels efforts se poursuivent et nous valent dans de brefs délais la première gravure symphonique de Guy ROPARTZ à laquelle nous ne cessons de rêver depuis quarante ans !

* * *

- **CORELLI, 12 Concerti grossi op. 6** - Coffret 3 x 33/30 ERATO Num. 750 163 g.u. (digital = enregistrement numérique).

Le chef-d'oeuvre d'un compositeur particulièrement attachant, Arcangelo CORELLI (1653-1713) dont la prodigieuse variété d'inspiration, la beauté de l'écriture méritent toute notre attention, reçoit ici grâce à ERATO un hommage digne de lui : **I Solisti Veneti** sous la baguette de Claudio Scimone donnent le meilleur d'eux-mêmes pour ces splendides exécutions de douze pages qui comptent parmi les monuments de toute la Musique. Douze Concerti qui sont constitués par deux ensembles : d'une part huit concertos d'église (**concerti da chiesa**) et quatre concertos de chambre (**concerti da camera**) conçus dans le dernier quart du XVIIème siècle et le début du XVIIIème, et qui ne seront publiés **post mortem**, qu'en 1714. Ce sont des pages admirables que tout distingue : la qualité de l'inspiration, la perfection de l'écriture à la polyphonie parfois très savante mais toujours

limpide, l'intérêt de la torme avec les souvenirs de suites de danses qui hantent les concertos de chambre, la subtilité des alliances ou des oppositions entre concertino (2 violons et violoncelle) et grosso. L'auditeur découvrira ici que l'héritage du grand CORELLI dans le domaine instrumental ne se limite pas à l'angélique pureté du **Concerto pour la Nuit de Noël**, mais que ces Douze Concertos constituent un ensemble d'une rare beauté et d'un intérêt jamais pris en défaut. La notice de Carl de Nys est très documentée et passionnante à lire.

- **HAYDN, Quatuors op. 76** - Coffret 3 x 33/30 ERATO STU 714 913 stéréo.

"J'ai eu la grande joie (...) d'entendre vos nouveaux **Quartetti** bien exécutés, et jamais musique instrumentale ne m'a fait plus plaisir : ils débordent d'invention, de feu, de goût et d'effets nouveaux ...". Cette lettre à Joseph HAYDN, (1732-1809) citée par Marc Vignal dans le texte de présentation de cette nouveauté ERATO, a été écrite par l'amateur anglais Charles Burney. On pourrait la reprendre aujourd'hui en y souscrivant de bout en bout, surtout à l'audition de l'impeccable interprétation du **Quatuor Via Nova** (Jean Mouillère, Jean-Pierre Sabouret, Claude Naveau, Jean-Maris Gamard). La cohésion, la dynamique, l'expressivité et l'homogénéité de cette formation sont connues de tous et ces chefs-d'oeuvre de la musique de chambre prennent ici toute leur dimension. Six Quatuors qui comptent parmi les inspirations les plus rares du musicien, et qui ont été conçus sensiblement à l'époque méditative de la composition de **La Création**, vers 1797. Quelle page louer davantage ? Un choix serait bien vain, et cet ensemble constitue pour nos discothèques un fleuron esthétique et une mine d'enseignement concernant autant la forme que l'inspiration. Le Quatuor en Ré Majeur op. 76 n° 5 était dans mes jeunes années, désigné comme **Quatuor avec Largo** : la suprême beauté de ce mouvement médian, **cantabile e mesto**, en avait fait une page réservée dans une fameuse collection disparue : Musique au Vatican. Je connais peu de pages d'une aussi belle élévation de pensée, proche de certains mouvements lents beethovéniens. Les Quatuors n° 2 (**Les quintes**), n° 3 (**L'Empereur**), n° 4 (**Le lever du soleil**) frappent l'imagination du public, mais les trois autres n'en sont pas moins une d'une beauté rare, et d'une qualité d'écriture étonnante, notamment dans le "dernier des six". Ne pas manquer cette nouveauté !

- **W.A. MOZART, Concerto pour clarinette et Quintette pour clarinette et cordes** - 33/30 ERATO STU 71484 stéréo.

Contemporain de **Cosi fan tutte**, en 1789, on sait quelle postérité a connu le beau **Quintette en La Majeur pour clarinette et cordes KV 581** de W.A. MOZART (1756-1791). Il bénéficie dans cette nouveauté ERATO du remarquable talent d'Antony More dialoguant avec les Membres du **Quatuor Via Nova** dont je viens de faire l'éloge dans la nouveauté précédente. Pour le **Concerto en La Majeur KV 622**, Antony More est accompagné par l'Orchestre de Chambre de Lausanne sous la direction d'Armin Jordan. Deux oeuvres révélatrices du très grand Mozart situé au-delà de son temps et des vicissitudes qui l'ont parfois contraint aux "oeuvres de commande". Tout ici vient du coeur et va directement au coeur : les interprètes en sont les fidèles messagers.

- **W.A. MOZART, Don Juan** - Coffret 3 x 33/30 DECCA Classiques 592 219 stéréo.

On imagine avec quelle joie cette réédition de la très célèbre gravure réalisée par DECCA en 1959 est accueillie par le public mélomane. Une distribution prodigieuse avec **Cesare Siepi** (Don Giovanni), **Fernando Corena** (Leporello), **Suzanne Danco** (Donna Anna), **Lisa della Casa** (Donna Elvira), **Anton Dermota** (Don Ottavio), **Kurt Böhme** (Le Commandeur), les Choeurs de l'Opéra de Vienne, l'Orchestre Philharmonique de Vienne sous la baguette de Josef Krips : quelle remarque personnelle pourrait ajouter à l'éloquence d'une telle réalisation dont vont se réjouir tous les amateurs d'opéra et, plus encore, tous les mozartiens.

- **BRAHMS, Symphonie n° 2** - 33/30 DECCA Classiques 592 109 stéréo.

Enregistrement monophonique repris de 78 tours gravés par DECCA en 1948, quelle leçon merveilleuse d'interprétation que cette Symphonie n° 2 en Ré Majeur op. 73 de Johannes BRAHMS (1833-1897).

Mais l'amateur a de suite compris, avec les quelques éléments ci-dessus, qu'il s'agit d'une gravure particulièrement illustre, celle de l'**Orchestre Philharmonique de Londres** sous la direction de Wilhelm Furtwängler. Pour beaucoup de jeunes collègues, ce sera là une véritable nouveauté et une découverte de joies dans la perfection de l'exécution.

- **PUCCINI, Tosca** - Coffret 2 disques 33/30 DECCA Classiques 592 126 stéréo.

Autre prodige de la réédition : cette **Tosca** de 1959 réalisée par DECCA avec **Renata Tebaldi** (Tosca), la merveilleuse interprète de Giacomo PUCCINI (1858-1924), **Mario del Monaco** (Cavaradossi) et **George London** (Scarpia), les Choeurs et l'Orchestre de l'Académie Sainte-Cécile de Rome sous la direction de Francesco Molinari-Pradelli. Un enchantement : on s'y préparera en compagnie d'André Gauthier, dont le monde musical s'ennuie beaucoup depuis qu'il est constamment éloigné de France, et dont on relira à cette occasion le magnifique petit livre dans la collection **Solfèges**. Quelle meilleure introduction pour-

rait-on trouver pour cette redécouverte que nous propose DECCA d'une très grande oeuvre magistralement servie dans cet enregistrement.

• **CHABRIER, L'oeuvre pour piano** - Coffret 3 x 33/30 ERATO STU 714 983 stéréo.

Tout beau, tout neuf, tout frais, toujours jeune et pétrissant la musique avec tendresse voici non pas "le gros", mais "le grand" ainsi qu'a rectifié Jacques Chailley, le grand Emmanuel CHABRIER (1841-1894), dont ERATO propose l'intégrale de **L'oeuvre pour piano** en un coffret dont l'acquisition rapide procurera d'immenses plaisirs, mais permettra de bénéficier d'un avantage pécuniaire non négligeable.

Pierre Barbizet interprète avec la ferveur et le "je ne sais quoi" indispensable cette musique exquisement française jusque dans ses canailleries que n'aurait jamais avancé un Fauré. C'est un piano riche de palettes multiples comme on n'en trouve pas ailleurs avec ses tours particuliers, oeil tendre, barbichette malicieuse ou coup de sabot désinvolte du chevrier d'Ambert. **Dix pièces pittoresques** s'achevant sur l'entraînant **Scherzo-valse, Bourrée fantasque**, délicate **Habanera** ou pages moins connues comme le **Ballabile** ou les pages posthumes inédites (**Petite valse** et **Suite de valses**) et le **Capriccio** achevé en 1914 par Maurice Le Boucher. Pour partenaire dans les quatre mains, Pierre Barbizet a Jean Hubeau : on aimerait entendre bien plus fréquemment et l'interprète et ses oeuvres ! Tous deux s'en donnent à coeur joie, si l'on peut dire (!) - dans la **Joyeuse marche**, dans le **Cortège burlesque**, dans les **Souvenirs de Munich**, quadrille modèle et pas le moins du monde impie, et où rien ne manque : **Pantalon, Été, Poule, Pastourelle** et **Galop**. C'est avec les **Trois Valses romantiques** que s'achève ce concert en tête à tête avec un parfait magicien ès musique française. Ne manquez pas un tel joyau !

Jean MAILLARD

• **J.S. BACH : SONATES ET PARTITAS POUR VIOLON SEUL BWV 1001-1006, par Régis Pasquier. Coffret 3 disques : HARMONIA MUNDI 1085/87.**

Les "Sei Solo" pour violon sans accompagnement de basse continue sont un sommet insurpassé de l'art violonistique de tous les temps, une pierre d'achoppement pour tous les virtuoses. Comme pour tous les recueils autographes, dont toutes les pièces sont délibérement organisées (Orgelbüchlein, Klavierübung, etc...) un souci permanent d'architecture apparaît aussi bien au niveau de la structure de chaque pièce, que dans l'intégration de celle-ci dans l'ensemble du recueil. A ce dernier niveau l'alternance sonate (Quatre mouvement de musique "pure"), partita (quatre à six mouvements de danses) est significative, le tout semblant sertir la sublime "Ciacconia" en ré mineur de la seconde partita.

Ces "Sei solo" comptent parmi les œuvres les plus prisées du cantor si l'on en juge par le nombre relativement élevé des enregistrements. Ici, une justesse irréprochable (malgré un vibrato discret au point de se faire oublier), une articulation très ferme, une grande stabilité rythmique, des tempi mesurés et équilibrés, bref une "lecture" rigoureuse sont les qualités irréfutables de l'enregistrement de Régis Pasquier. Il ne nous manque pour être touchés que les qualités qui ne s'enferment pas dans les mots. Elle nous paraît trop terrienne, trop matérielle : l'élan de l'âme, ou du cœur, spirituel ou affectif est totalement absent. Cette lecture pudique, déromantisée à l'excès me fait froid dans le dos et évidemment me font souvenir avec nostalgie des versions "habitées" de Menuhin ou de Milstein.

• **R. SCHUMANN : Symphonies N° 1 "Le Printemps" et N° 4. ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE LONDRES, direction : Josef Krips.**

Disque : DECCA, "Classiques" N° 592051

Voici une réédition d'un disque paru en 1957 qui s'imposait. Josef Krips, l'admirable chef mozartien est ici tout autant dans son élément. Ces deux symphonies, qui en réalité se succèdent de façon très rapprochées dans la chronologie (au point d'être presque contemporaines, la quatrième étant, en fait la seconde écrite) : mars et septembre 1841, ont en commun d'avoir été esquissées en quatre jours et orchestrées en moins d'un mois. C'est dire avec quelle avidité, quelle vitalité, quel élan, le Schumann de ses 31 ans s'appropria le domaine si neuf pour lui de la symphonie. Cette vitalité et cette joie juvéniles, joints à une suprême élégance sont l'apanage de l'enregistrement de Josef Krips qui en 25 ans d'âge n'a pas pris une ride, d'autant qu'en 1957 on savait déjà faire de fort belles prises de son.

Je profite de ces quelques lignes pour signaler une autre réédition en 1977 qui est passée totalement inaperçue : celle du concerto pour piano (dont le 1er mouvement est également de 1841) dirigée en 1954 par Josef Krips, avec l'immense Wilhem Kempff au piano. Egalement une pure merveille! (Disque DECCA, Eclipse, N° ECS 802)

• **J. BRAHMS : SYMPHONIE N° 3, et OUVERTURE POUR UNE FETE ACADEMIQUE ; par le CHICAGO SYMPHONY ORCHESTRA, direction SIR GEORG SOLTI.**

Disque DECCA, "Classique" N°591148

A l'instar de Schumann, son ami et héros Brahms composa quatre symphonies. Celle ci en Fa Majeur date de 1883 et est la plus achevée des Symphonies de Brahms et peut-être l'une des plus parfaites de l'histoire de la musique. Elle est, nous dit le critique viennois Hanslick, contemporain de la création : "la plus concise, la plus pénétrante dans les détails, la plus plastique dans les thèmes principaux ; l'orchestration y est plus riche de combinaisons inédites qui ne sont pas sans attraits, et pour l'ingéniosité des modulations elle se place au rang des meilleures œuvres de Brahms".

Ce disque publié aujourd'hui isolément était déjà paru en 1979 dans un coffret de 4 qui regroupait l'intégrale des symphonies et des ouvertures.

L'interprétation de Georg Solti est vigoureuse et claire, peut-être y manque-t-il un soupçon de poésie. Pour moi je reste attaché aux références absolues que sont Furtwängler ou Cantelli.

- **J. BRAHMS : SEXTUOR A CORDES N° 1 OP. 18 par "LES MUSICIENS".**

Disque : HARMONIA MUNDI N° 1073

Le sextuor à cordes N° 1 en sib Maj. op. 18, "Sextuor du Printemps" est la première œuvre de musique de chambre véritablement importante de Brahms. Malgré l'uniformité de timbres, un effectif qui tire vers le grave (2 altos et 2 violoncelles), l'œuvre respire, se colore d'elle même, chante avec un rare bonheur et contredit la réputation de lourdeur et de pathos que l'on fait hâtivement, et d'une manière trop convenue à Brahms. Ici de jeunes virtuoses français (ils n'ont pas 40 ans!) réunis autour de Régis Pasquier : "Les musiciens" jouent cette œuvre à l'évidence pour leur plaisir (et donc pour le nôtre) sans fausse retenue, mais avec une souveraine et enthousiasmante liberté. C'est avec de telles interprétations que Brahms, comme Chopin (mais pour d'autres raisons) finira par s'offrir à nous, à nu, à vif, tel qu'en lui-même débarassé de toute redondance de tout académisme.

Signalons une très intelligente et très développée analyse, avec de nombreux exemples sur portées de Ginette Keller qui permet de s'approprier l'œuvre mieux encore. Merci à Harmonia Mundi de faire preuve ainsi qu'il tient ses auditeurs en estime.

- **TCHAIKOWSKY SIBELIUS : Concertos pour violon. KYUNG WHA CHUNG, violon ; Orchestre symphonique de Londres, direction André Prévin.**

Disque DECCA, "Classique" N° 591202

Voici un disque, qui dans un minutage très généreux (une heure et six minutes; nous offre un couplage inédit de deux œuvres d'inégales popularité (du moins, en France) : le concerto pour violon de Tchaikowsky, le concerto pour violon de Sibélius, le premier datant de 1878, le second de 1903. Ces deux concertos appartiennent aux post-romatisme que d'aucuns conviennent d'appeler décadent. Pourtant l'immense, perdurable et incontestable succès du 1er ne le fait-il pas de lui-même se ranger du côté des chef d'œuvres universels, absolus ? Celui de Sibelius, d'une haute technicité est d'une grande originalité, notemment dans la façon d'opposer ou d'intégrer le soliste à l'orchestre. Il est pour l'auditeur plus délicat d'accès, s'impose moins directement. Il y faut une écoute attentive, passionnée, répétée avant de se laisser prendre par son climat poëtique, si fort et si particulier.

La jeune violoniste coréenne Kyung Wha Chung avait 22 ans en 1970 lorsqu'elle a enregistré ce disque, republié aujourd'hui, à la suite d'un concert très remarqué au Royal Festival Hall de Londres avec le L.S.O. dirigé par André Prévin. Ce disque fut alors élu "Concerto Record of the Year" par deux revues spécialisées britanniques.

Ses qualités ne sont pas contestables mais ne bousculent pas la discographie où dominent toujours ; Oïstrakh, Milstein, ou Heifetz.

- **REGINE CRESPIN, John Wustman, piano. MELODIES DE DEBUSSY, POULENC, SCHUMANN, WOLF.**

Disque : DECCA, "Classiques" N° 592042

- **RAVEL : SHEHERAZADE, BERLIOZ : NUITS D'ETE par Régine Crespin et l'orchestre de Suisse Romande dirigé par Ernest Ansermet.**

Disque : DECCA, "Classiques" N° 592038

La collection "Classiques" de chez DECCA nous offre un retour au catalogue d'enregistrements souvent indispensables qui peuvent parfois, comme c'est le cas ici d'être de véritables "Références". Voici deux disques-récitals somptueux, parus en 1967 et en 1963 d'une Régine Crespin au mieux de sa forme et de son art, dans une incomparable diversité de styles et d'attentions qui nous font pénétrer totalement dans la fibre poëtique et musicale de chaque œuvre. Elle est magnifiquement accompagnée par John Wustman et Ernest Ansermet. Deux disques à marquer d'une pierre blanche.

- **CENT ANS DE MELODIES FRANCAISES POUR LA HARPE ET POUR LE CHANT, par Bernard Géliot, ténor et Martine Géliot, harpe.**

Disque : UNIDISC N° 301486

Ce disque est une touchante affaire de famille, et d'ailleurs très bien présenté comme tel par Bernard Géliot sur la pochette. Quelle est-elle ? Une de nos plus jeunes et talentueuses harpistes à la renommée et à la carrière internationale accompagne son père : bon ténor et bon amateur (dans le meilleur sens du terme) dans un récital de mélodies françaises de Gounod à Poulenc en passant par Robert Géliot, père et grand-père des interprètes. Il est bien difficile de faire la critique d'une tel disque où il y a tant de sincérité, de passion, et de musique alors que la voix de Bernard Géliot n'est pas irréprochable en se plaçant sur le seul plan technique : voix un peu pincée, trop nasalisée, vibrato parfois excessif ou mal contrôlé, aigu quelquefois difficile ou détimbré. Et cependant elle ne manque pas de charme, de persuation, d'intelligence tant elle sait mettre en scène chacune des situations dépeintes par les mélodies retenues. Et puis il y a aussi cette tendre connivence entre la harpe et la voix, la fille et le père. Il y a aussi cette musique un peu démodée (même lorsqu'elle est signée Poulenc ou Fauré) qui porte en elle déjà, le charme des vieilles choses surannées.

Ce disque nous plonge en esprit, dans l'atmosphère douce, vespérale et intime, d'un salon où sont réunis par les interprètes quelques parents ou amis pour une soirée musicale quelque part du côté de Fontainebleau...

J.J. PREVOST

Comité de Rédaction :
Afin de répondre à vos questions
AU PLUS VITE,
joindre une **enveloppe timbrée**

Disque Baccalauréat

Le disque contenant les interprétations des trois œuvres imposées à la session 1983 porte le numéro C 053-78219- disque Pathé-Marconi Voix de son Maître (en vente chez les disquaires).

L'Education Musicale
23, rue Bénard
75014 Paris
■
Tél. : 543.38.20

BULLETIN D'ADHÉSION

(à découper selon pointillé
et à retourner dûment rempli à « L'E.M. »)

Abonnement ☐ Renouvellement ☐

Nom (en capitales) M., Mme, Mlle ____________ Prénoms ____________

Profession ____________ Adresse complète ____________

____________ Code postal ____________

Je soussigné, souscris un abonnement	SIMPLE	☐	10 numéros Education Musicale ...	100 F
	COUPLE	☐	avec iconographie (5)	125 F
	Suppl. baccalauréat	☐	année 1983 (l'exemplaire)	30 F

Je verse la somme de ____________ F comprenant _____ fascicule(s)

☐ Par virement C.C.P. au nom de « L'Education Musicale » - 990469 C PARIS
☐ Par chèque bancaire au nom de « L'Education Musicale » (1)

Date ____________ Signature ____________

Tous nos abonnements sont toujours reconduits sauf avis contraire.

(1) Cocher les cases de votre choix.

L'EDUCATION MUSICALE
23, rue Bénard, 75014 PARIS C.C.P. Paris 9904.69 C

BACCALAUREAT 1983

œuvres imposées et préparation aux exercices d'écoute

SCHUBERT

- Trio
  n° 2 en mi-bémol
  (2e et 4e
  mouvements)

MANUEL DE FALLA

- 7 chansons populaires

OLIVIER MESSIAEN

- Les oiseaux exotiques

Supplément au n° 292

PRIX : 30 F